TWÓRCZOŚĆ

MIESIĘCZNIK LITERACKO-KRYTYCZNY

WRZESIEŃ • 1947 • ZESZYT 9

TWÓRCZOŚĆ

WRZESIEŃ

1947

TREŚĆ ZESZYTU

MARIA PAWLIKOWSKA-JASNORZEWSKA: BLACK-OUT EUROPY
KONSTANTY ILDEFONS GAŁCZYŃSKI: LIRYKA
KAZIMIERZ WYKA: PODRÓŻ DO KRAINY NIEPRAWDOPODOBIEŃSTWA
RENÉ HUYGHES: CZAS ABSURDU
MICHEL GRINBERG-VINAVERT: AMERYKAŃSKI STYL ŻYCIA
BRUNO E. WERNER: SZTUKA W KATAKUMBACH
SPRAWOZDANIA
NOTY

TWÓRCZOŚĆ

MIESIĘCZNIK LITERACKO-KRYTYCZNY

ROK III ZESZYT 9

WRZESIEŃ 1947

DRUKARNIA NARODOWA W KRAKOWIE
M—30808

MARIA PAWLIKOWSKA-JASNORZEWSKA

BLACK-OUT EUROPY

P. Janowi Hulewiczowi

Gasić lampy! Zasłaniać, głuszyć wszelki blask!
Nakazujemy ciemność! Ciemność i ciemnotę!
— Spójrzcie, tam dziwak jakiś, stojąc na balkonie
Wbrew syrenom, śmie dumać! Patrzy w gwiazdy złote,
Z czoła bije mu promień! Załamuje dłonie...
— Cofnąć się, ściemnić czoło! Przygasić tę jasność!
Serca, dotąd miłością bliźniego płonące,
Zakryć czernią żałobną! Iskrę Bożą zdmuchnąć!
Jedynie dziś bezkarnym świecić wolno próchnom,
Nie słuchać — tylko gwiazdom, a bielić się — kościom,
Na rozbitym cmentarzu pod rumieńcem łuny
Rosnącym na obliczu nieba, pośród mroków!

Zabłysło wielkie okno: to trafiony kościół!
Żadne inne nie ujdzie strażniczemu oku!
A więc zasłaniać, głuszyć, tępić każdy blask!

1943

KONSTANTY ILDEFONS GAŁCZYŃSKI

LIRYKA

Śmierć? Proszę bardzo.

Ale dużo dam za to,
żeby chodzić po mieście
bez kłopotów nareszcie
i nucić Walc Piętnasty Brahmsa

pod oknami, gdzie cynerarie
bajkę skandują rzewną,
oświetlone światłem od wewnątrz,
cynerarie jak halucynacje,

którymi (halucynacjami)
wewnętrzna ciemność południa
złośliwie się zaludnia,
gdy się człowiek zagapi,

jakby nie można było —
choć raz bez krzywych linii —
życia ułożyć miło,
po prostu, tak jak inni!

A podobno świat już zielony,
kobiety pieką ciasta
i łamią dziobami wrony
gałązki na nowe gniazda.

KAZIMIERZ WYKA

PODRÓŻ DO KRAINY NIEPRAWDOPODOBIEŃSTWA

I

Na wspaniałej wystawie w warszawskim Muzeum Narodowym, obrazującej 50-lecie rozwoju filmu francuskiego, oglądać można fotografię kilku kart scenariusza Georges Mélièsa — „Podróż do krainy nieprawdopodobieństwa". Kiedy się pochylić nad lśniącą odbitką — cóż, fragment nienapisanej powieści Vernego. Grupa uczonych w łodzi podwodnej, podróż, wyspa nieznana. Bo ani Méliès, ani jego liczni towarzysze z pierwszych lat kinematografii nie przeczuwali, że w podróży do krainy nieprawdopodobieństwa, bardziej nieprzewidzianej aniżeli pomysły przygód dobrze znane pisarzom fantastycznym, uczestniczyć będą samym tym faktem, że skierowali swoją uwagę na zasnute deszczem nawet w najpogodniejszy dzień, skaczące i podrygliwe obrazki iluzjonu. Nie dostrzegali, że podróż ta rozpoczęła się dużo wcześniej, zanim film podjął jej etap najbardziej fantastyczny. Nie wiedzieli też, że w czasach, kiedy setkami tysięcy wyprodukowanych wstęg filmów można by ziemię opasać niczym nowymi księżycami Saturna — będziemy wciąż u początki drogi.

Spotkasz na tej wystawie widzów, jakich próżno byś szukał zazwyczaj w salach muzealnych. Żołnierz z pepeszą przez plecy. Kilka panienek sklepowych. Malcy z gatunku tych, co u wejścia na zawody sportowe sklamrzą — panie, panie, weź mnie pan ze sobą. Przebiegają salę szybko, są wyraźnie znudzeni i zawiedzeni. Wiadomo, czego oczekiwali: błyszczących, pięknych fotosów, które ich zwabiają w jaskinie o jednej tylko rozświetlonej ścianie — nowoczesna realizacja groty Platona — jakich pełne są współczesne miasta.

Czy należy gorszyć się ich zachowaniem? Nie. Bo oni również są nieświadomymi aktorami tej nieprawdopodobnej podróży sztuki współczesnej, a pretensja, że nie obchodzi ich zupełnie historia tej wędrówki, miałaby równą słuszność, co np. żal do mieszkańców wysp oceanicznych, że nie odczuwają

własnego egzotyzmu. Żołnierz przebiega salę szybko, ale za chwilę widzisz go w jaskini ukrytej w podziemiach muzeum. Pepeszy nie ściąga. Rechocze. Jest w swoim egzotyzmie.

Od malowidła wykonanego na ścianie paleolitycznej jaskini do rzeźby Maillola bliżej jest w pewnej mierze aniżeli od martwej natury współczesnego kubisty do barwnej fotografii. Od śpiewanej ustami prymitywnego rapsoda pieśni epicznej bliżej jest do liryku Baudelaire'a aniżeli od tomiku poezji do układu dialogów, które wysyła brzeg celuloidowej taśmy ku rozświetlonej ścianie jaskini. Nie chodzi mi w takich zdaniach ani o paradoksy, ani tym więcej o jakąś ocenę absolutną. Chodzi jedynie o to, że — na przestrzeni całego rozwoju sztuki do czasu powstania filmu — pomiędzy intencję artysty a jej wykonanie wchodzi co najwyżej pośrednik podobny jak przy rękodziele: dłuto, pędzel. Nie wkracza natomiast nigdy pośrednik mechaniczny.

Maszyna drukarska Gutenberga nie podważa takiego twierdzenia. Ta maszyna mieści się bowiem pomiędzy gotowym już dziełem a jego odbiorcami, a nie pomiędzy zamiarem artysty a jego przyszłym dziełem. Ułatwia rozprowadzanie wytworów wykonanych w obrębie naturalnego systemu sztuki, ale wyżej, w sam ten system, nie interweniuje. Natomiast światłoczuła taśma interweniuje podwójnie. Wdziera się w sam przebieg tworzenia, a równocześnie sięga w metodę rozprowadzania gotowych tworów artystycznych. Jest jak maszyna Gutenberga, która by nie tylko drukowała książki, ale je również pisała. Lecz rozprowadzać — to mieć odbiorcę. Mieć odbiorcę — znaczy to opracować dla niego i wyprodukować towar artystyczny zdolny dorównać możliwościom technicznego rozdziału.

Na krótką chwilę uprzedzam wyniki. Jaki towar artystyczny rozprowadzany przy użyciu maszyny Gutenberga dorównywał możliwościom rozdziału poprzez druk? Teoretycznie nieskończonym. Jaki dorównywał względnie najbliżej? Powieść. Po wtargnięciu wynalazku technicznego w sam proces powstawania sztuki, jaki z kolei towar? Film. Jak dotąd film. Jak dotąd...

Bo sztuka na całej swojej przestrzeni, od czasów najdawniejszych po lata Lumière'a i Méliès'a, stanowi system jednolity i naturalny, podobny systemowi naturalnej gospodarki, w jakim ludzkość żyła i pracowała do czasu rewolucji przemysłowej. Ten system gospodarki naturalnej w znacznej mierze przedstawia sztuka jeszcze dzisiaj, ale nie przedstawia go już w sposób wyłączny. Nie trudno też przewidzieć, że w sposób coraz mniej wyłączny przedstawiać będzie. Jej podróż do ziemi nieprawdopodobieństwa trwa już kilka pokoleń, a jeśli uważnie sprawę prześledzić, zaczęła się znacznie wcześniej, nim w ogóle dostrzeżono zapowiedzi ruszenia w drogę.

Od pieśni prymitywnego rapsoda bliżej jest do torsu Maillola niż od martwej natury do filmu dźwiękowego. Dlatego bliżej, ponieważ tors Maillola i film dźwiękowy tylko z pozoru stanowią zjawiska współczesne. W istocie należą do dwóch całkowicie odrębnych faz ewolucyjnych sztuki jako całości. Tylko w tym sensie są równoczesne, w jakim np. huta stali jest równoczesna z warsztatem szewskim.

Wejście pośrednika mechanicznego pomiędzy rzeczywistość a intencję artysty dokonuje się pod koniec ubiegłego stulecia w sposób, który wcale nie zapowiadał, że wyłania się nie tylko nowa sztuka, ale nowa era sztuki w ogóle. Jarmarczna rozrywka, zabawa dla niedorostków, oto co powstawało w przekonaniu współczesnych. To wejście nastąpiło wówczas po raz pierwszy i podobnie zburzyło naturalny system sztuki, jak zbudowanie machiny parowej zburzyło naturalny i trwający od tysiącleci system gospodarki.

Analogia jest oczywista, ale jej odbicie w sztuce nie dokonuje się w sposób natychmiastowy i automatyczny. Rewolucja przemysłowa przebiega w ostatnich latach XVIII i pierwszych dziesiątkach XIX stulecia i niesposób dostrzec, by natychmiast wywołała jakieś stwierdzalne zmiany w technice istniejących wówczas sztuk. Nie widać również, by w jakiś sposób wyraźnie równoległy ze swoim rozwojem zburzyła ich wzajemny stosunek. Jedynie powieść nieoczekiwanie pozbywa się roli kopciuszka i wychodzi na przód sceny. Lecz tą zmianą w obsadzie nikt się wówczas nie przejmuje. Malarze pędzlują tymi samymi technikami i podobnie urozmaicone tematy odtwarzają, co ich poprzednicy sprzed kilku wieków. Jeżeli o rzeźbiarzach nie warto mówić, to dlatego, ponieważ nie było interesujących w owych latach. Muzycy komponują z nieznaną przedtem namiętnością. Pisarze — ach, ci aż romantyzm urządzą, feerię filozoficzną dotąd niewidzianą.

Naturalny system sztuki trwa.

Kiedy 28 grudnia 1895 roku w podziemiach *Grand Café* w Paryżu Ludwik Lumière urządza pierwsze publiczne przedstawienie kinematografu, ów system zdaje się trwać nadal. Ba, nawet w owym dziesięcioleciu można było mniemać, że poezja ponownie przewodzi ewolucji duchowej. Nastroje końca wieku ona wyraża, przemianom wyrazu pisarskiego ona przoduje. Poezja symbolizmu. Rzeźbiarze lepią, muzycy komponują, indywidualni nabywcy swoje indywidualne mieszkania zdobią dziełami sztuki nabytymi za pieniądze wyciśnięte w interesach bardzo a bardzo indywidualnych. I uważanych wtedy za przepisane prawem bożym i naturalnym.

A przecież w porównaniu z początkiem wieku zaszły w tym systemie wyraźne zmiany. Jedne gałęzie wybujały, inne rezygnują. W sposób najbardziej rozległy wybujała powieść. Malarze z wielu spraw rezygnują. Pewne tematy, których jeszcze nie obawiali się pod pędzlem Delacroix, dramatycznie i patetycznie skoncentrowane fragmenty zdarzeń, bez widocznego żalu oddają pompierom. Sobie pozostawiają krajobraz, martwą naturę i portret. Muzycy też zaczynają rezygnować. Oddają melodię i harmonię.

Naturalny system trwa nadal, ale wyraźnie przesuwają się i mącą granice poszczególnych sztuk. To zamącenie granic rychło przybierze rozmiary zupełnie samoistnego wstrząsu. Nie pierwszy raz dokonuje się ono w dziejach nowoczesnej sztuki europejskiej. Teraz wszakże, u początku XX stulecia, niepokój ogarnia wszystkie sztuki: wszystkie wkraczają w okres eksperymentu artystycznego.

Daleki od tych niepokojów — coraz więcej widzów dla siebie zagarnia film.

Ale na początku XIX stulecia granice już raz zadrgały w zbliżony sposób. Zadrgały wszakże w obrębie jednej tylko sztuki: granice gatunków literackich w obrębie literatury.

Daleka od tych wstrząsów — coraz więcej czytelników zdobywała wówczas powieść.

Oto problemy, oto analogie. Czy przypadkowe? Oto w jakiś sposób — pozostaje nam określić jaki — pojawieniu się nowych sztuk (film), lub gwałtownej emancypacji dotąd upośledzonych (powieść), towarzyszą objawy niepokoju i przemian w sztukach graniczących. Film jest sztuką całkiem nową, więc towarzyszą wszędzie. Powieść należy do literatury, więc towarzyszą tylko w jej obrębie.

II

Niechaj dziennikarz przyszłości posiada do rozporządzenia torpedę czasu. Niechaj ją nakieruje na początek i koniec dwóch sąsiadujących stuleci oraz tam, gdzie stykają się one ze sobą: 1800, 1900, 2000. Niechaj na tych okrągłych datach wyląduje, by przeprowadzić wywiad o górujący gatunek sztuki. Czegóż się dowie?

Czytelnik lub krytyk zapytany w roku 1900, jaki rodzaj sztuki wywiera najsilniejszy wpływ na umysłowość zbiorową, odpowie bez wahania, że powieść. Czytelnik z roku 1800, o to samo zapytany, będzie zapewne wymieniał różne gatunki literackie, sztukę teatralną najpierwej, różne rodzaje twórczości artystycznej, ale powieści tej roli nie przyzna. Oto pierwsza i udała podróż do krainy nieprawdopodobieństwa. Na jej odbycie wystarczył wiek.

Postawiwszy podobne pytanie w roku 2000, nasz wellsowski dziennikarz usłyszy, że film. Lecz po tę wiadomość nie musi aż tak daleko podróżować. Dowie się jej dzisiaj, w roku 1947. Każdy zaś z naszych ojców i dziadów, gdyby mu w roku 1900 kazano przewidzieć rychłą rolę filmu, znalazłby się w tym samym kłopocie, co czytelnik roku 1800 pytany o mające wnet nastąpić losy powieści. Oto druga podróż. Nie trzeba było stu lat, by się powiodła.

Nie tylko moment niespodzianki w rozwoju łączy film z powieścią. Podobieństw jest więcej. Śledzić je można od pierwszych kroków tych sztuk w ich karierze światowej. Powiadam w ich karierze światowej, ponieważ powieść jest o tysiąclecia starsza od swojego rozkwitu w ubiegłym wieku. Podobnie film — jak twierdzą prehistorycy filmu dorabiający mu antenatów w przeszłości — ma być tak stary, jak rysunki w jaskini pierwotnego człowieka czy malowidła egipskie przedstawiające poszczególne fazy ruchów ludzkich. Z czego widać jasno, że nie tylko ludzie lubią sobie dorabiać galerie przodków, z którymi ich nic nie łączyło, ale twory kulturalne również cierpią na heraldyczne manie. Pewien profesor higieny w uniwersytecie — tutaj gwiazdka, że anegdota autentyczna — rozpoczynał historię swojej dyscypliny od Herkulesa, ponieważ ten wyczyścił stajnię Augiasza.

Te podobieństwa — to przede wszystkim niezmierne rozszerzenie zakresu odbiorców sztuki. Sprawia to najpierw powieść. Zważmy, że bynajmniej nie

dzięki interwencji pierwiastka technicznego. Linotyp, nowoczesna maszyna płaska i rotacja pojawiły się, gdy powieść była w pełni kariery. Nie drukowano na nich pierwszych wydań Balzaka, Zoli i Tołstoja. Zatem tylko pewna przymierność budowy powieści do potrzeb i zainteresowań nowego czytelnika rozstrzygnęła o jej zwycięstwie.

Dzięki filmowi ów zakres poszerza się do cyfr zaopatrzonych w nowe zera. Liczba widzów kinowych w jednym dniu w jednym kraju przewyższa największe nakłady powieści pomnożone przez ilość potencjalnych czytelników. Przewyższa zarówno dzięki momentowi czysto technicznemu, jak dzięki temu, że przymierność budowy filmu do potrzeb widza pozostała niemniejsza, co w powieści. To powiedzenie „niemniejsza" jest rozmyślnie ostrożne. Nie chce uprzedzać wyników.

Sala kinowa i wypożyczalnia książek znaczą w obecnej kulturze artystycznej mas niepomiernie więcej aniżeli sala teatralna i muzeum. Powieść to starsza siostra filmu. Film to młodszy brat powieści. Powie ktoś, że pokrewieństwo przypadkowe. — Po to piszę, ażeby dowieść, że nie przypadkowe. Pomiędzy powieścią a filmem zachodzą głębokie związki artystyczne i one to sprawiają, że niedawny pożeracz romansów tak chętnie pozostał łowcą ekranowych widm. Zachodzą w sposobach odtwarzania rzeczywistości... — porzucam ten wątek. Zostanie podjęty później.

By skończyć z analogiami w rozwoju, ostatnie podobieństwo. Dotyczy przyjęcia, którego w opinii doznała powieść, a w sto lat po niej film. Przypominało ono całkiem sąd Napoleona o przyszłości statków parowych. Kiedy taki statek po raz pierwszy demonstrowano przed nim na Sekwanie, oświadczył: „To nie może mieć przyszłości". Jest on widocznie praojcem dowcipu o jegomościu, który znalazłszy się z żoną w ogrodzie zoologicznym odciąga ją od zagrody z żyrafą powiadając: „Chodźmy. Takie zwierzę nie istnieje naprawdę".

Początkom filmu towarzyszyła podobna nieufność. Wielu jego twórców technicznych uważało cały wynalazek za błahą zabawkę mechaniczną. Ale początkom kinematografii towarzyszyły również podobne co powieści objawy w dziedzinie proroctw moralnych. Z wczesnej historii powieści w minionym stuleciu można zebrać całe bukiety sądów przypisujących romansom jak najgorsze skutki moralne, zapowiadających, że pod wpływem ich lektury rozluźnią się obyczaje i zepsują charaktery.

Uśmiechamy się dzisiaj słuchając huku tych gromów. Ale nie wszyscy się uśmiechali w XIX wieku, zwłaszcza instytucje poczytujące sobie za obowiązek czuwać nad życiem moralnym ludzkości. Kto ciekaw, niech zajrzy do *Index librorum prohibitorum* Kościoła katolickiego. Zobaczy, że np. są tam potępione *omnes fabulae amatoriae* Dumasa ojca i syna, że na „Panią Bovary" i „Salambo" również wydano wyrok potępiający. Zobaczy, iż do Balzaka odnoszą się aż cztery dekrety, a *opera omnia*, nie tylko *fabulae amatoriae*, Zoli jeszcze pod sam koniec stulecia, bo w latach 1894, 1895, 1896 i 1898, spotyka ten sam los. Kościół, jak wiadomo, był bardzo ostrożny wciągając pewne książki na indeks (jako świadectwo przypominam, że ani jedno z dzieł

Nietzschego w nim się nie znajduje...), a tej pochopności wobec rodziny Dumasów nie sposób inaczej tłumaczyć jak tylko panującą wówczas obawą przed powieścią jako gatunkiem gorszącym. Obawą, która przetrwała do końca wieku.

A film? Nie muszę chyba przypominać, że podobne objawy towarzyszą mu nadal. (Niektórzy księża czytają już powieści, ale żadnych księży nie spotykamy wśród widzów w kinematografie. Przynajmniej w Polsce.) Towarzyszą wszakże z równie mizerną skutecznością. Wymienione zaś analogie sytuacyjne mówią wyraźnie o jednym motywie — o niecierpliwości na widok intruza.

W naturalnym i statecznym systemie sztuk — barbarzyńskim i hałaśliwym intruzem jest film. Ale takim intruzem była już powieść. Objawy niepokoju w literaturze nie zmierzały ku jej zwycięstwu. Tutaj przejść możemy do wspólnej interpretacji tych objawów i obecności nowych sztuk.

Literatura do czasów romantyzmu przypomina w niejednym ówczesną przyrodę. Istnieją w niej niezdeptane bory, panoszą się trzęsawiska i niebo jest równie rozległe jak nad głowami Pascala i Kanta, ale w sposób chętny na wrażliwość oddziałują tylko przyrządzone ręką człowieka, związane bezpośrednio z jego siedzibami — ogrody. O całej reszcie przyrody prawie nic nie słyszymy, chociaż inne świadectwa tamtych wieków dowodzą, że i ona docierała do odczucia. Zamków obronnych, klasztorów i pustelni nie budowali ludzie zupełnie obojętni na krajobraz. Lecz jego czar działał bezimiennie.

Podobnie z piśmiennictwem. Wiedziano, że są całe stulecia, ludy i twórcy rosnący dziko, ale nie oni się liczyli w pobliżu człowieka godnym uwagi i przekazania. Liczył się wyraźny system gatunków literackich, coraz dokładniej polerowany od czasów renesansu. Precyzję podobną rozważnemu pięknu francuskich ogrodów posiadł ów system ostatecznie pod piórem Boileau. Chociaż zaczepiany w ciągu XVIII stulecia, jako zasada obowiązywał ciągle. Jego znaczenie polegało na tym, że stwarzał układ form pozwalających w możliwy do przewidzenia sposób rozładowywać napięcia twórcze. Układ o wielkim dla siebie zaufaniu, o wielkiej pewności, że wszystko z natchnień pomieści.

Jeżeli zaznajesz, poeto, podniosłego wzruszenia religijnego — hymn odprowadzi twoje natchnienie. Jeżeli nachodzi cię tęskność jesienna — elegia. Jeżeli gorszą cię współcześni i chciałbyś sarkać na ich obyczaje — po to masz satyrę. Jeżeli czujesz w swym wnętrzu konflikty — oto tragedia i jej dostojne, królewskie osoby. U podstawy takiego systemu — badacze nazywają go poetyką normatywną — kryje się przekonanie, że pegaz jest stworzeniem do okiełznania. Nieopanowana fauna wzruszeń i intencyj artysty daje się poskromić, byle dla niej stworzyć odpowiednią ilość klatek.

Klasycy osądzili romantyków za barbarzyńców. Barbarzyńcą jest zawsze ten, kto nie uznaje ustalonych i umownych reguł, lecz ponad nimi lub po ich gruzach przedziera się do swojego celu. Chociaż jego zwycięstwa bywają faktem, nie przyjmuje się ich do wiadomości. Dla generałów austriackich, świetnie wyszkolonych w umownych regułach taktyki wojennej XVIII wieku, Bonaparte był barbarzyńcą. Zwyciężał ich, ale ponieważ czynił to nie licząc

się z zasadami gry, nie uważali się za naprawdę pokonanych. Rzymianie gardzili Attyllą. „Kto tworzy rzeczy niemożliwe według reguł jego sztuki, a mimo to osiągnie swój cel, to trudno powiedzieć, aby zachodził tu błąd". Oto jaskrawe hasło prawdziwego romantyka, Victora Hugo, barbarzyńcy wobec reguł sztuki.

Wzruszenia romantyków były zbyt nowe i silne, by zdołały się pomieścić w przygotowanych klatkach. Granice pomiędzy gatunkami literackimi poczynają falować. Dokonuje się przemieszczenie i przemieszanie cech wewnątrz literatury. Wspomnijmy chociażby dramat romantyczny. Jest w nim liryka skarg i wybuchów, jest analiza psychologiczna odprawiana na scenie przed oczyma widza, są partie filozoficzne — „kto tworzy rzeczy niemożliwe według reguł sztuki..."

Ten niepokój kieruje się przeciwko precyzji, przeciwko odrębnym zadaniom poszczególnych rodzajów literackich. Posiada cechy zdobywczości. Zapamiętajmy to. Bo w stulecie później niepokój wielkiego eksperymentu znamionować będą właściwości całkiem przeciwne. Będzie on dążył do dokładnego określenia pozycji każdej ze sztuk, będzie je nakłaniał do rezygnacji z wszystkich terenów niepewnych i spornych, bo wspólnych z innymi gałęziami twórczości.

W tę zamąconą sytuację wskakuje intruz i zagarnia jej wszystkie korzyści. Intruz podwójny. Wśród klatek normatywnych nie było klatki z napisem „powieść", ani też romantycy nie w jej imię burzyli zastane przegrody. Żaden ze spierających się układów, ani klasyczny, ani romantyczny, nie postulował i nie przewidywał powieści. Oznacza to, że inne siły, siły spoza czysto literackiego kręgu, nadały jej typową śmiałość intruzów i barbarzyńców.

Podobnie będzie z narodzinami filmu. Naturalny system sztuk, ani nawet eksperyment w jego obrębie, nie był zdolny wyłonić sztuki o takiej jak kinematografia zasadach. Stwarza ją nieoczekiwana interwencja pierwiastka technicznego i wynalazczego. Przy narodzinach nowoczesnej powieści nieoczekiwana interwencja zjawisk socjologicznych i demograficznych skojarzonych z niezmiennymi potrzebami zwykłego odbiorcy sztuki. Z niezmiennymi hasłami, w których imię dokonują się zawsze wielkie rewolucje artystyczne.

Bo hasłem niezmiennym takich przewrotów jest zawsze zapowiedź — dajemy wam rzeczywistość bardziej prawdziwą, aniżeli dawali nasi poprzednicy. Dopiero my ją dajemy. Potrzeba zaś odbiorcy, nieobznajomionego z odrębnością sztuki, jest identyczna: rozpoznanie rzeczywistości poprzez dzieło sztuki. Ale czyż tylko jego potrzeba? Wszak znakomity biograf i znawca malarstwa włoskiego w XVI wieku, Vasari, w formie najwyższej pochwały dla obrazu powtarzał, że jest jak żywy — *come vivo*.

Sztuka wszakże jest naśladownictwem rzeczywistości poprzez zespół form. Wiedział to już i wyraźnie tak napisał stary Arystoteles. Pomiędzy intencję artysty a rzeczywistość wkracza zawsze forma i materiał. Naiwni sądzą, że ten materiał sztuki, zespół jej prawideł technicznych, tradycję słowa, układy brył i plam, ba, nawet nowe łamania farb, które niespodziewanie powstają na dawno niezmywanej palecie — można niejako przedrążyć aż na drugą stronę,

aż tam, gdzie za jej przesłoną rozpościerają się nieprzeliczone horyzonty rzeczywistości. Artyści również ulegają temu złudzeniu w chwilach przełomu. Ulegają, kiedy z oblicza świata zeskrobują narośla form już całkowicie zmartwiałych i tak zmumifikowanych, że nie słyszy się poprzez nie pulsu świata.

Burząc prawidła i formy klasyczne — romantycy głosili, i na pewno byli szczerze o tym przekonani, że rozbijają tamę przed spiętrzoną rzeczywistością. Rozbiwszy — że nad tą rzeczywistością zapanują. Nie wiedzieli wszakże, że za ową tamą zebrały się fale dwóch odmiennych powodzi. Im chodziło o prawdy indywidualne i filozoficzne, o swobodę wzruszeń i doznań, o wyzwolenie samoistnego wnętrza człowieka. Ku tym prawdom drążyli zeskorupiałe narośla. Tymczasem napływała równocześnie i w wybitą lukę wtargnęła powódź inna. Rewolucja demograficzna Europy rozpoczyna się od wojen napoleońskich i w ciągu stulecia trzykrotnie pomnoży ilość jej mieszkańców. Z przejściem od gospodarki naturalnej do przemysłowo-kapitalistycznej zmienia się gwałtownie gospodarka ciałami ludzkimi. Następuje ich bystry przyrost. Powstają nowi czytelnicy.

Proces, którego klasycznym przykładem jest Japonia od nastania ery Medżi, kiedy to jej ludność — od pradawna regulowana na tym samym poziomie 20 milionów przez naturalne możliwości wytwórcze wulkanicznych wysp — gwałtownie przybiera, ten proces ma zupełną analogię w rozwoju ludnościowym Europy. Nawozy sztuczne potęgują wydajność gleby, a odkrycia lekarskie, przedłużając życie niemowląt i dojrzałych, potęgują wydajność małżeństw. Potrzeba rąk do pracy. Tak, ale oprócz rąk do pracy powstają — wciąż nowi czytelnicy.

Oto druga, nawet nie antyromantyczna, ale — obok-romantyczna fala powodzi. Czytajcie „Klub Pickwicka" Dickensa. Nie ma drugiej powieści, która by w sposób bardziej dobitny pokazywała, jak na falę romantyczną, sielską i dyliżansową nakłada się ta powódź. „Klub Pickwicka" pochodzi z roku 1837.

Rzeczywistość powstająca na gruzach naturalnej gospodarki człowieka, na gruzach fermentujących nowym wzrostem — czeka wyrazu. Prawdy o niej czekają nowi odbiorcy sztuki. Taka prawda zawsze się lepiej wyraża poprzez te gatunki sztuki odtwórczej, w których pomiędzy zamiarem artysty a rzeczywistością węższe jest pasmo odziedziczonych form, cieńsza skorupa materiału i jego rzemieślniczych konieczności. Powieść jest takim właśnie gatunkiem. Jest gatunkiem, w którym wygląd odtworzonej rzeczywistości pozwala zwykłemu odbiorcy zapomnieć, że przecież odciska się ona w jakimś specyficznym materiale sztuki, że przecież kryją się w tym procesie odtwórczym jakieś konieczności form.

Nieobecność materiału i formy, jego pewna niedostrzegalność jest w ogóle łatwiejsza do osiągnięcia w literaturze niż w rzeźbie, malarstwie i muzyce. Wewnątrz zaś literatury ta złudna niedostrzegalność najbardziej jest osiągalna w gatunku powieściowym. W dramatycznym również — ale dramat spiętrza

konflikty, przebiegom wydarzeń nadaje gwałtowny wydźwięk. Wydźwięk śmiechu, czy przerażenia tragicznego — wszystko to jedno w pewnym sensie. Dramat ścieśnia, zamyka, kulminuje. Nie podkłada się pod rzeczywistość w jej wszystkich kaprysach. Bardziej się daje postrzegać jako forma. Powieść mniej.

Fachowiec, krytyk, będzie mówił o indywidualnej wizji świata nawet w utworze najmocniej realistycznym. Zdaje on sobie sprawę, że różnice przedstawionych w powieściach wyimków rzeczywistości kojarzą się ściśle z różnicami indywidualnych talentów. Dla prostego czytelnika cała ta problematyka nie istnieje. Co ważniejsze — nie szkodząc swoją nieobecnością przeżyciu powieści, może nie istnieć w stopniu znacznie wyższym niż przy innych sztukach. Postawę naiwnego realizmu, którą zachowuje on przeważnie w życiu, zachowuje również wobec powieści. Powieść jest bo jest, a jakieś tam wkłady i wizje indywidualne tyle dla niego znaczą, co monada, atrybut czy substancja. Puste dźwięki.

Powieść dostarcza po prostu mnóstwa postaci, pozwala śledzić zachodzące pomiędzy nimi procesy psychiczne i rzuca te procesy na pewne tło obyczajowe, wprowadza czytelnika pomiędzy nowych, nieznanych mu ludzi, albo też pozwala widzieć dokładniej i ciekawiej środowisko, w jakim on żyje, a osoby, które go na co dzień otaczają, pozwala odnieść do jakichś charakterów i osób typowych. Powieść syci intelektualną i społeczną ciekawość świata. Czyni to środkami, które sprawiają, że czytelnikowi, co przybył ze słupków statystyki demograficznej, jest bliska i zrozumiała. Bliska, bo zgodna z jego doświadczeniem życiowym i duchowym.

Znamieniem głównym powieści, jako gatunku artystycznego, jest bowiem zmienność perspektywy, bogata rozmaitość dystansów wobec spraw i ludzi wprowadzanych w jej układ. Chociażby pisarz nie mówił tego wprost, czujemy, kto mu jest bliski, a na co reaguje niechętnie, kogo przeziera ironicznie, a jaki problem go boli. Słowem, ta rozmaitość stosunków psychicznych i międzyludzkich, która istnieje w praktycznym życiu człowieka współczesnego, zostaje przez powieść przeniesiona w dziedzinę jej budowy artystycznej. Czytelnik sprzed wieku i dzisiejszy, poznając świat przez powieść, poznaje go poprzez własne przyzwyczajenia duchowe. Tyle że na kartach książek ten trudny rzeczywisty świat, jaki nigdy nie pozostawia go w spokoju, jaki ciągle zmusza do napięcia uwagi, ten świat zostaje niejako wyzwolony ze swej ciężkości, staje się lekki jak marzenie, nieobowiązujący jak sen, a przecież mimo to prawdziwy. Jest, bo jest na stronicach tomu.

Zmienność dystansów dotyczy w powieści przede wszystkim psychiki ludzkiej i czasu. Jeżeli chodzi o zdolność ewokacji czasu, powieść jest najbardziej ku temu zadaniu przystosowaną gałęzią sztuki; jej swoboda w operowaniu czasem przeżyć i wspomnień, czasem wydarzeń i czasem opowieści o nich nie zna właściwie granic. I kiedy w obliczu drugiego wielkiego intruza, filmu, poszczególne sztuki poczną uświadamiać sobie to, co im jest specyficznie właściwe, kiedy poczną osiadać na miejscach absolutnie niespornych, cała powieść tej doby — zdobywcza i odkrywcza — odwróci się w stronę czasu. Dzieło

Conrada, Prousta, Manna. Lecz to się stanie później; teraz, w biegu XIX stulecia — powieść wygrywa swoją pojemnością. Zdolna jest zmieścić wszystko, co rzeczywistość jej podda. Jest uległa i jest pojemna. Oto dlaczego zwyciężyła. Oto pierwszy i udały etap podróży do krainy nieprawdopodobnego.

Była to wszakże emancypacja sztuki dotąd upośledzonej i dlatego objawy niepokoju nie przekroczyły kręgu literatury. Inne sztuki spokojnie obok siebie leżą i spokojnie na siebie zachodzą. Bo właściwością normalnego systemu sztuk jest to, że pomiędzy ich ziemiami istnieją jak gdyby prowincje wymienne, kondominia. Malarstwo do połowy XIX wieku uznaje anegdotę, temat z akcją rozdzieloną pomiędzy postacie. To jego prowincja wspólna z piśmiennictwem. Literatura nie lęka się opisów, nie odsuwa od siebie apelu do oczu czytelnika. To jej ziemia wymienna z malarstwem. Muzyka harmonię swoją stopniuje i układa tak wyraźnie, jak w pejzażu sporządzonym według reguł perspektywy klasycznej, trójwymiarowej perspektywy Albertiego, nakładają się na siebie coraz odleglejsze plamy i przestrzenie. To jej kondominium z malarstwem.

Ileż scen typowo dramatycznych i typowo powieściowych przekazało nam dawne malarstwo! Scen literackich. Jakże rozlewna i niepohamowana w opisie przedmiotów, ludzi i zjawisk jest powieść w swoich początkach. Pełno w niej martwych natur spisanych piórem. Na pograniczach sztuk niewiele wybucha sporów, zupełnie zaś nie widzimy, ażeby muzy stały na szklanych i odrębnych wzgórkach, zatrwożone by się nie ześliznąć. Trzymają się za dłonie. Wielcy historycy XIX wieku, zanim historia — na swoje nieszczęście! — zdobyła „metodę", czymżeż są, jak nie twórcami rozległych powieści-rzek na tle archiwalnym? „Historia cesarstwa i konsulatu" Thiersa, „Historia rewolucji angielskiej" Guizota, „Dzieje Anglii" Macaulaya, „Historia Rzymu" Momsena, nawet „Początki Francji współczesnej" Taine'a, ten pamflet-rzeka z pozorami dzieła naukowego.

Klio podaje dłoń Kalliope. Wśród kuglarskich, a później romantycznych zabaw była jedna, rozgrywana w ciemności: chińskie cienie. Po ścianie skaczą sylwety, chylą się głowy pod lampami naświetlającymi obieg czarnoksięskiej latarni. Papierowi, dalecy przodkowie filmu. Wirują stoliki.

III

Obok stojącego na rogu ulicy konia przechodnie kroczą obojętnie. Tryskającą pod drzewami fontannę mijają zamyśleni. Lecz niech tego konia wyprowadzą między dekoracje na scenie, niech ta fontanna zacznie pluskać pod tekturowymi drzewami — widownię przenika tzw. dreszcz zachwytu. Dlaczego? Przecież koń nie przestaje być zwykłym i prawdziwym koniem, a z fontanny nadal tryska tylko woda. Ale sztuczne, przez dekoratora na podobieństwo prawdy wymyślone, lecz nie całkiem do niej podobne otoczenie coś ze swojej sztuczności użycza koniowi i fontannie. Są one prawdziwe, ale tak, jakby prawdziwymi się stały dopiero dzięki temu, że intencja odtworzenia i naśladownictwa, tak silnie odczuwana przez prostego widza, przebiegła cały łuk i do-

tarła wreszcie do upragnionej prawdy. Jakby sztuczność nareszcie unicestwiła się sama, i ów koń był wymyślony, bo wszystko wokół niego jest wymyślone, ale i był prawdziwy, boć on jeden przedrążył skorupę materiału i form, spełniając tym podświadome marzenie widza. W naturalnym systemie sztuk nie ma bowiem innego sposobu, by temu marzeniu zadość uczynić. Trzeba wprowadzić konia i puścić w ruch wodotrysk.

Ty nam opowiesz, jak to było naprawdę, ponieważ widziałeś to na własne oczy — tymi słowy witają często przybysza. — Po czym zeznawali świadkowie naoczni — powiadają sprawozdania sądowe. Ujrzeć, być świadkiem, utrwalić w pamięci własnego wzroku — zawsze dla człowieka znaczy więcej, aniżeli tylko wiedzieć, tylko słyszeć, tylko skądś znać. Istnieje zaufanie w świadectwo wzroku. Świadek naoczny, to świadek najpewniejszy.

Tęsknota za naocznością ma jednak narzucone sobie granice. Jest funkcją przestrzeni i czasu, jest w nich zamknięta dokładnie. Niewiele ogarnia wzrok. Jedynie to miejsce, na jakim zatrzymują człowieka jego stopy. W tym samym czasie nieprzeliczone miejsca i krajobrazy istnieją daleko niedostępne pragnieniom oczu. Niepokoi tęsknota za nimi. Podróże, wędrówka.

Kiedy we wspomnieniu odległego dzieciństwa po raz pierwszy na białe płótno w ciemnej grocie wjeżdża lokomotywa, wiem, że wówczas to — a który był rok, nigdy już nie będę wiedział dokładnie — wówczas to w myśli dziecka rozegrał się podwójny cud konia na scenie. Bo ta lokomotywa jest zupełnie prawdziwa i zupełnie sztuczna. Jedzie po drgającej ścianie, jechała gdzieś daleko we Francji. Lecz między jej prawdziwością a sztucznością, między ciepłym kształtem dyszącym zapachem oliwy i rozgrzanego żelazstwa a wymiarem płaskiej zjawy na płótnie nie ma żadnej sprzeczności. Między jej obecnością na ścianie a tamtą obecnością w nieznanym kraju nie ma żadnej odległości.

Tak wygląda podwójny cud konia na scenie, nareszcie dokonany. Tak działa tęsknota za naocznością, nareszcie wyzwolona z ograniczenia określoną przestrzenią i czasem. Jakiemuś świadkowi naocznemu wyjęto z oka obraz, tak że zapomnieć go nie może, ani sfałszować. Za chwilę inny obraz, z całkiem innej ziemi pochodzący, temu świadkowi wyjmują i rozpościerają przed tobą. Świadek jest wszędobylski i niepomiernie dyskretny. Mówią obrazy, a on monotonnie terkoce gdzieś za plecami dziecka. Czyżby się modlił o powodzenie swoich zjaw? Dziecko czytało wówczas o chińskich młynkach do modlitwy i dziecko uczono również, że wystarczy się mocno pomodlić, a spełniają się życzenia. Jakoś nigdy nie udało mu się stwierdzić, że tak jest naprawdę. Ale kiedy na białej ścianie rozkwitnęła pagoda, uwierzyło natychmiast, że za jego plecami działa widocznie ów młynek do modlitwy i wywołuje kształty chińskiej świątyni.

Ten cud odbył się pierwszy raz pod koniec minionego stulecia, a od tej pory tak się rozmnożył, że trzeba uparcie się wmyśleć we wspomnienia własnego dzieciństwa, by mu przywrócić smak. Lecz żołnierz z pepeszą, malcy spod płotu boiska urodzili się w świecie cudu rozmnożonego. Nie litujcie się nad nimi. Czeka ich jeszcze wiele niespodzianek.

Koń jest absolutnie prawdziwy i absolutnie sztuczny. Pomiędzy okiem dziecka a ścianą w skaczące obrazki nie ma żadnych przepierzeń, żadnego materiału realnego, kamienia, zadrukowanego papieru, ujętego w ramy płótna, niczego, co w naturalnym systemie sztuk odciska w sobie rzeczywistość, a odcisnąwszy — pozostaje. Cały materiał pośredniczący zniknął. Powrócimy jeszcze do pytania, czy zniknął on rzeczywiście, czy też zaszły w nim zmiany innego gatunku. W każdym razie żadna ze sztuk przynależnych do dawnego kręgu nie umiała tego uczynić. Dlatego koń jest absolutnie prawdziwy. Dlaczego zaś absolutnie sztuczny? Sztuczność jego jest tak ukryta, tak skomplikowana i zaborcza, że będziemy zmuszeni o niej mówić wielokrotnie. Dlatego na razie poniechajmy.

Potrzebę naoczności syciło dotąd malarstwo, a usiłowała mu w tym pomóc — przez funkcję opisu — literatura. Do czasu powstania fotografii malarstwo było jedynym dysponentem wizualnym świata. Pełniło też niekiedy zadania wyraźnie użytkowe, wynikające z tej wyłączności. Zadania, jakie natychmiast przejęła po nim fotografia, a niekiedy też współczesne środki druku.

Podobnie jak średniowiecznego kopistę rękopisu na zawsze wypiera druk, tak miniaturę wypiera zdjęcie fotograficzne, a uroczysty medal — znaczek pocztowy. Bo miniatura nie pełniła roli odmiennej od tego zdjęcia, tyle że pełniła ją w ramach rękodzielniczego systemu twórczości. Medal był monumentalny w dostępny mu, miniaturowy sposób. Technika współczesnego państwa ten miniaturowy monumentalizm, to ujmowanie każdego skraweczka historii w jego świeżym i gorącym odcisku, rozmnożyła według własnej woli. Rzadkie znaczki, przypadek chwili historycznej lub też przypadek maszyny, która jakoś inaczej wydała na świat dany blok pocztowy — oto jak technika w jej dosłownym rozumieniu i technika urządzeń zbiorowych uczestniczy w stwarzaniu świadectw dla bieżącej historii. Uczestniczyć zaś będzie na pewno coraz więcej, i jest rzeczą bardzo prawdopodobną, że w dziełach przyszłych historyków czytać będziemy następujące zwroty: „Na podstawie miny, z jaką Winston Churchill przechodzi przed frontem kompanii honorowej w czasie konferencji w Jałcie, a jego twarz i stukot kroków wiernie nam przekazuje film nakręcony wówczas, można przyjąć, iż jego stosunek do Związku Radzieckiego już wtedy wyglądał całkiem inaczej, niżby wskazywały wygłaszane na konferencji deklaracje".

Malarstwo z natury swojej mogło nasycać potrzebę naoczności jedynie w sposób statyczny. Dlatego w ten jedynie sposób, ponieważ malarstwo skazane jest wyłącznie na świadectwo żywego oka, a oko takie posiada charakterystyczne — i stwierdzone eksperymentalnie — ograniczenia. Analizuje swobodnie różnice barw, różnice wielkości i proporcje wzajemne kształtów, dostrzega perspektywicznie zmniejszenia przedmiotów, lecz nie jest zdolne do podobnej analizy ruchu i ewolucji rytmicznej. Dostrzega, że ciało jakieś przesuwa się na tle innych ciał i przedmiotów, lecz jak się to dzieje. że się przesuwa, jaki jest — żeby tak powiedzieć — wewnętrzny ruch jego ruchu, tego zjawiska oko nam nie podaje. Włączone w materiał techniczny malarstwa, oko żywe nie traci

zatem właściwości, które by posiadało, zanim w ten materiał weszło, ale za pośrednictwem pędzla i ołówka potwierdza jedynie swoje skrępowanie. Natomiast oko mechanicznego świadka, oko obiektywu filmowego, bez wysiłku ze swej strony ujmuje ruch, lecz ponieważ jest okiem mechanicznym, ponieważ umie uchwycić fazy obrazów zbyt szybkie dla zwykłego oka — zdobywa władzę jemu niedostępną. Władzę swobodnego dystansu wobec zjawisk fizycznych.

Istnieje już sztuka, która na władzy dystansu ugruntowała swoją odmienność. Powieść. Jej dystans dotyczy czasu, dotyczy procesów, zjawisk i zdarzeń psychicznych, nie dotyczy spraw naocznych. Tę lukę próbuje załatać opisem. Opis jej jednak, nawet w porównaniu ze znieruchomionym świadectwem malarza, daje odbitkę bledszą. W ową to lukę, lukę zarówno dzieł pisanych, jak czynionych pędzlem, włącza się film.

Jest zdolny ukazać wszystko i — co najważniejsze — ukazać w następstwie, które w życiu rzeczywistym i w dotychczas istniejących sztukach było człowiekowi niedostępne. Z wnętrza kropli wody ujrzanej przez mikroskop w mgnienie oka przeniesie w świat widziany z nurkującego samolotu. Skomplikowaną, podaną w nadnaturalnym wymiarze grę ludzkiej twarzy luzuje odwróconym wybuchem skał, w którym nagle kłębowisko dymów zrasta się w kamienny masyw. Bieg człowieka ukaże spod jego stóp, a lot ptaka z jego lotu. Panuje w nim niepokój i zmienność jeszcze dobitniejsza aniżeli w powieści, przemawiająca bowiem wprost do oczu, bez jakichkolwiek filtrów intelektualnych. Powieść uczyła pewnej dostępnej i oczywistej wiedzy o świecie. Film uczy niemniej oczywistego, a bardziej fascynującego oglądania świata. Wiemy na pewno, że trawa rośnie, ale jak to wygląda, że trawa rośnie, on nam pokazał.

„Z ciemności niewidzialnego film zwolniony wydobył nieprzeczuwany dotąd wszechświat. Tylko dzięki niemu dowiedzieliśmy się, z jaką to cierpliwą ostrożnością kula rewolweru przewierca się przez pancerz stalowy czy pień drzewa. Tylko dzięki niemu wiemy, że bieg psa jest cierpliwym pełzaniem. Boks, jazda na łyżwach i lot ptaka są pływaniem lub tańcem tak pełnym wdzięku, że nigdy im nie dorównały prawdziwy taniec i pływanie" — pisze znakomity francuski historyk sztuki a zarazem entuzjasta filmu: Elie Faure.

Każda z rewelacji filmu związana jest z rewelacjami techniki współczesnej. Oko obiektywu zdaje się tylko iść po śladzie samolotu, mikroskopu czy materiału wybuchowego o nieznanej dotąd sile. Zdaje się być wtórnym świadkiem i tamtym rewelacjom zawdzięczać swój materiał. Nieprawda. One zawdzięczają mu jeszcze więcej. Wyobraźmy sobie na chwilę świat zorganizowany przez technikę współczesną, zaopatrzony we wszystkie istniejące wynalazki z wyjątkiem filmu. Wyglądałby jak zebranie głuchoniemych filozofów. Wiedzą wszystko, ale nie mają organu, by się porozumieć. Nawet zacytować nie mogą. Trzeba z nimi iść do biblioteki, otwierać książkę na wskazanym miejscu, wodzić palcem. Mikroskop, który nie mógłby zacytować swojego olśnienia; samolot, który nie mógłby zacytować swojego krajobrazu — głuche i ślepe widowisko.

Władza swobodnego dystansu jest w filmie podwójna. Film nie tylko może zwiedzać według swej woli powierzchnię świata: wędrówka dotąd niespotykana, archiwum naocznych dokumentów. Film może wziąć i wziął jako materiał kształtowania artystycznego zdobycze tego archiwum. Swobodnie nimi dysponuje, swobodnie układa, czyni uległymi wobec intencji artysty. Oto po raz pierwszy w dziejach sztuki cała powierzchnia wizualna świata, ta nawet, do jakiej nie dotrze zwykłe oko, powierzchnia wprawiona w ruch, staje przed artystą jako materiał sztuki. A materiał ten jest zbyt bogaty i niecierpliwy, zbyt różny w swoich wymaganiach od gliny, farby i kamienia, by zdołał się cały pomieścić w obrębie naturalnego systemu twórczości Z odkryć przyniesionych przez fotografię migawkową skorzystają impresjoniści. Dzięki niej ujrzą ruchy, wyglądające dla zwykłego oka na nieprawdopodobne. Lecz czymżeż są konie i wyścigi Degasa wobec nieprzeliczonego korowodu zjawisk i ruchów, które zawrze film?

Bo ten materiał i ten dystans są wyłączną sprawą filmu. Podobnym mu nie rozporządzała dotąd żadna ze sztuk, żadna też nie posiada narzędzi, by ów materiał opracować. Rozpoczyna się, bo rozpocząć się musi, wędrówka nieprawdopodobna na ziemie muz, które zdawały się być podzielone i rozgraniczone już na zawsze, bez przewidzenia, że jeszcze ktoś całkiem nowy obok dawnych właścicielek się zmieści.

Lecz władzy swobodnego dystansu film nie rozgrywa w jakiś jemu tylko przynależny sposób. Rozgrywa podobnie jak powieść — i tutaj możemy podjąć porzucony wątek, doprowadzić do końcowego wniosku analogię pomiędzy powieścią a filmem. Technika artystyczna filmu jest w swojej istocie techniką artystyczną powieści, tyle że przeniesioną w inną dziedzinę zjawisk. Powieść posiada absolutną swobodę wobec przeżyć wewnętrznych niedostępnych oku, wobec czasu i wspomnienia, i na tej swobodzie buduje swoją odrębność. Film posiada równą swobodę wobec miejsc niedostępnych oku, wobec przestrzeni, wymiarów i proporcyj i na nich opiera swoją wyłączność. Twórca powieści jest niby robak cierpliwie drążący wnętrze człowieka. Twórca filmu — jak robak cierpliwie zwiedzający materialną powierzchnię przeżyć. Powierzchnię twarzy targanej od wewnątrz wzruszeniem, ruch dłoni starającej się ukryć drżenie. Wobec przepływu czasu, wspomnień i przeżyć film jest bezsilny, albo je ujmuje w wymiarach bardzo grubych. W tej bezsilności zawiera się jeden z paradoksów sztuki, a zarazem gwarancja, że zaborczy intruz nie zagarnie wszystkiego, co zastał. Ma również granice.

Swoboda dystansów użyta jako zasada budowy formalnej łączy film z powieścią. Różni materiał jej zużytkowania. Powieść stosuje do przeżyć wewnętrznych, a przez nie konsekwentnie do czasu, jako kanwy wszelkich przeżyć, zasadę dystansu zmiennego i różnorodnego. Tę samą zasadę do obrazów świata, a przez nie do materii, jako ich kanwy podstawowej, zastosował film. Miejscu czasu w konstrukcji artystycznej powieści odpowiada w konstrukcji filmu ruch. Lecz ponieważ powieść jest sztuką starszą, możemy to podobieństwo ująć w formułę jeszcze krótszą, chociaż z pozoru paradoksalną: f i l m

jest sztuką, która technikę powieści, zamiast zastosować do introspekcji psychologicznej i czasu, zastosowała do oglądu świata materialnego i ruchu.

Związki zaś filmu z dramatem są bardziej luźne, aniżeli wskazuje na to powierzchnia tych sztuk. Dramat wprowadza żywych ludzi, obdarza ich słowem i nakazuje samym rozegrać czekający ich los. Film wprowadza żywe cienie, do gardeł pozbawionych strun głosowych wtłacza słowa, ale na tym kończą się podobieństwa. Bo dramat nie opowiada o swoich bohaterach, nie ustawia ich na płaszczyznach narracji, jak czyni to powieść, lecz oni sami, aktualnie, przed naszymi oczyma, realizują wydarzenia zalecone im przez formę dramatyczną. Natomiast film o nich opowiada, opowiada wprawdzie na innych płaszczyznach narracji aniżeli powieść, mianowicie na płaszczyznach oglądu materialnego, ale jak powieść — jest wielkim narratorem.

Opowiada, co czynią cienie głów na ścianie, kiedy przy stole rozmawiają usta, co czyni ulica o zmroku, kiedy w zamkniętym pokoju czeka człowiek samotny, opowiada i przerzuca wciąż swoje lalki w nowe sytuacje. Ta sfera opowieści przy pomocy zastępczych znaków materialnych jest jego przyrodzoną i specyficzną właściwością, jest nowym językiem wymowy artystycznej, jakim nie władała dotąd żadna sztuka. Bo film jest bajarzem prawdziwym, którego opowieści nie zaczynają się wprawdzie od tradycyjnej formuły „pewnego dnia", ale od zrealizowanej w obrazie zapowiedzi „w pewnym miejscu", „w dalekim kraju", a nawet „a wtedy pod stołem", „a wtedy na oknie"... I dlatego, ponieważ film posiada język narracji podobny co powieść, język nieznany dramatowi, najgorszym filmem jest zawsze sfotografowany teatr.

W ogląd świata materialnego wchodzi więcej zjawisk niż w państwo introspekcji i czasu. Wchodzi dla człowieka prostego, nabytku ze statystyk demograficznych. My sami, my ludzie, chociaż jesteśmy jedynymi zbiornikami przeżyć i uczuć, w tym oglądzie mieścimy się doskonale. Dla ogromnej większości napotkanych w życiu towarzyszy nie jesteśmy niczym więcej nad ujrzane i obdarzone ruchem fragmenty widzianego. Natomiast przemiana znaków fizycznych, przedmiotów i rzeczy, przemiana taka, by przeżycia wypływały z nich jak sok z naciętych owoców, wymaga długiej uprawy i tylko nielicznym jest dostępna. Dopiero Proust nauczył, czym może być smak ciastka zwanego magdalenką. Rzeczywistość jest bardziej przemienna ku oglądowi materialnemu, mniej ku nasyceniu psychicznemu. Przemienna dla współczesnego człowieka.

Film mógł nakierować swoją uwagę właśnie na ten gwałtownie rosnący w naszych latach ogląd materialny. Jeżeli chodzi o to zadanie, jest on pojemniejszy od wszystkich dotychczasowych gatunków twórczości. Pojemniejszy nawet od powieści, mającej dotąd w tym pierwszeństwo. Pojemniejszy wszakże w sposób podobny, jak powieść przed wiekiem. Przez kontrast wobec wszystkiego, co zastaje, ale również — ten moment jest bardziej decydujący — pojemniejszy ku nowemu obrazowi świata.

Świata coraz dokładniej opracowywanego przez technikę, świata zmniejszonych odległości. Świata coraz szczelniej spowiniętego we władzę człowieka.

Świata tylko z pozoru mniej egzotycznego i zdumiewającego. Bo globu, w jakim powstaje nowa, nieprawdopodobna egzotyka. Nie obyczajów, ludów, ubiorów, które po prostu tkwiły w odosobnieniu i tym nabrały odrębności, ale egzotyka, jaką stwarza oko obiektywu wdzierając się tam, gdzie nie zdoła dotrzeć oko żywe. Nakładając na siebie obrazy, które tylko we śnie może nakładać oko żywe, wówczas zamknięte. Freud jest współczesnym Lumière'a i Méliès'a. Interpretacja snów wydzielanych przez nasz organizm i jego kompleksy, niwelacja ich egzotyki, oswojenie ich dziwności — dzieło Freuda. A równocześnie nowe sny, niewidziane dotąd sny tłumów, czuwających wśród ciemnych jaskiń. Ich wspólny oddech ulgi lub szmer trwogi podobny do oddechu śpiącej gromady. Méliès trzyma w dłoni króla pikowego, kładzie go na podnóżku o secesyjnych smokach, i król pikowy dorasta jego wzrostu, i król pikowy ciągle jest w dłoni. Ale ten sen nie świadczy, że pod jego powierzchnią burzą się instynkty. Jest egzotyczny, lecz umie być czysty.

Pojemniejszy jest na obrazy świata, w którym te związki i zależności, jakie w ciągu XIX stulecia były bardzo klarowne, uległy zamąceniu. Być może, że uległy dlatego, ponieważ jesteśmy zbyt blisko tych skomplikowanych zjawisk. Przypuszczam jednak, że nawet wówczas, kiedy nabędziemy koniecznej perspektywy, związki te pozostaną bardziej skomplikowane aniżeli przed wiekiem. Słupki statystyki demograficznej nie wzrastają już z automatycznym pośpiechem. U większości narodów europejskich stanęły w miejscu; tylko u niektórych podążają nieśmiało w górę. Czy długo podążać będą?

Dokonuje się inna emancypacja aniżeli ta, jaką przynosiło ubiegłe stulecie. Nie emancypacja czysto biologiczna, nie zmiana w gospodarce ciałami ludzkimi, ale zmiana szacunku wobec ludzi żywych a upośledzonych społecznie, zmiana wreszcie własnego sądu wszystkich upośledzonych o swoim znaczeniu i miejscu w świecie. Emancypacja ras kolorowych, polityka kolonialna, która tylko na przemocy opierać się może, ponieważ nawet ci, co tę politykę uprawiają, nie wierzą w żadne argumenty moralne lub cywilizacyjne prócz swojej przewagi. A film dociera wszędzie. Do wszystkich upośledzonych, tak kolorem skóry jak miejscem w społeczeństwach, do wszystkich, którzy bez istnienia tej gałęzi twórczości byliby w ogóle pozbawieni jakiegokolwiek udziału w obłokach ludzkich snów o świecie piękniejszym i innym od zwykłego. Na pewno otrzymują często namiastki. Lecz gdyby nie film, niczego w ogóle nie byliby otrzymali.

Do tych tłumów z nowej emancypacji pochodzących film przemówił jedynym uniwersalnym językiem ludzkości: językiem oczu. Jedyną mową, która Murzyna łączy z Eskimosem, Turka z Argentyńczykiem. Mową, jakiej Leonardo da Vinci przyznawał najpierwszy szczebel w systemie środków ekspresyjnych i porozumiewawczych ludzkości — przyznawał, myśląc o malarstwie. Dlatego nie dziwmy się tym teoretykom filmu, którzy zapytani czym on jest, nie włączają kinematografii pomiędzy muzy, lecz czynią z niej nową i wszystkie rasy obowiązującą filologię. Którzy odpowiadają: film, to nowy język ludzkości. Nie dziwmy się, ponieważ pokusa hołdu każe szukać porównań

szerszych, aniżeli w samej tylko sferze sztuki. Odpowiedzmy jedynie: tak, ale tym językiem przemawia tylko jedna muza.

Pojemność na nowe obrazy świata sam świat przyjął chętnie. Widz jego zgodę potwierdził, jak przed wiekiem potwierdził dla powieści. Bo — chociaż w inne karty — gra się odbywa według tej samej reguły. Sala kinowa nie wyparła wypożyczalni powieści. Za sto lat, zamiast się gnieść w kolejkach po bilety, będziemy chodzić do wypożyczalni filmów, zabierać „za kaucją i abonamentem" obraz, na jaki przyjdzie nam danego dnia ochota, i wyświetlać we własnej jaskini. Będzie to jedyne zaciemnienie przyszłego świata, a muzeologowie będą się spierać, czy pewien wałek czarnego papieru należy jeszcze do okresu zaciemnień przeciwlotniczych, czy do epoki filmu domowego. Będziemy powtarzać sceny, które szczególnie przypadły do smaku, podobnie jak wracamy do nich przy lekturze powieści. Wówczas bowiem powieść od filmu będzie się różnić jedynie opakowaniem zawartego w nich marzenia. Tu rolka z lilipucim wykrojem świata, tam otwierane z boku pudełko zadrukowanego papieru. Papier i taśma filmowa nie będą wówczas mieć łatwopalnych właściwości.

IV

W ustroju feudalnym istniała instytucja nadziału ziemi. Wasal, który ofiarował swój miecz i osobę seniorowi, otrzymywał od niego w użytkowanie szmat borów do karczunku czy polowania, lub karczunku pod uprawę. Ziemia nie stawała się jego wiekuistą własnością. Którakolwiek ze stron umarła, wasal czy senior, nadział następował na nowo.

Nadział ziemi nadanej muzom na Parnasie nie ulegał przez tysiące lat większym zmianom. Nie ulegał wśród tych muz, które nie przestają się uważać za muzy sztuki i artystów. Tylko muzy umiejętności, chociaż była ich mniejszość, utworzyły odrębną grupę feudalną. Klio i Urania, odkąd wynalazły metody badania przeszłości i badania nieba, które uważają za prawdziwe — Klio błędnie, Urania słusznie — wyłączyły się spośród towarzyszek. Nabrały pewności siebie typowej dla sawantek.

Dopiero odkąd pojawił się film, nastał niepokój, podobny temu, jaki musiał wybuchać wśród wasali na wieść o śmierci seniora. Niepokój przed nowym nadziałem ziemi. Niepokój w obliczu intruza, któremu nowy senior jest nadspodziewanie przychylny — tak wygląda analogia, która pozwala zrozumieć wiele zjawisk sztuki współczesnej mierzonych obecnością filmu. A przynajmniej pozwala się pokusić o podróż do krainy — interpretacyjnego nieprawdopodobieństwa. Tam, na pogranicze sztuk, gdzie nie ma spisanych dowodów, dokumentów i wypowiedzi, a przecież zbyt wiele zachodzi zjawisk doskonale się naświetlających, kiedy je obok siebie postawić, by te zjawiska mogły być przypadkowe.

Wśród wielu sprzecznych poglądów, teorii, -izmów i mód, jakie od czterystu lat wyłania sztuka europejska, przewija się jedno znamienne dążenie. Muzyk zapytany, dlaczego powraca do Bacha, odpowie, że tam jest najbliżej

muzyki wypranej z emocji i programów, najbliżej surowej matematyki dźwięku. Pisarz fragmenty wyłowione z tekstów dawnych poetów ceni za to, że jest w nich jakaś grudka słowa samego dla siebie. Urywek wydobyty przez Brémonda z tragedii Racine'a — *O fille de Minos et Pasiphaë* — przechodzi z rąk do rąk jak tajemniczy amulet, jak formuła inkantacji. Malarz z wielkich uczt Veronese'a czy Breughela wykrawa jakiś dzban pod stołem, parę kwiatów w misce i szepce: jakiż wspaniały twórca martwych natur, ile prawdy w szczególe świata, którego nikt prócz pędzla malarza nie utrwali.

Patrzcie na budowle z okresu wielkiego eksperymentu. Kiedy pod koniec XIX wieku, w dobie secesji, budynki upstrzone są w smoki, w rozlewne pióropusze, w maski, chimery, kiedy nawet ich rynny wyginają się w linie pełne dziwacznego niepokoju — to w kilkanaście lat później architektura strząsa z siebie cały ten przystrój. Nowi architekci sięgają do najprostszych brył, do podstawowych elementów każdego prawdziwego stylu w budownictwie. Wyrzekają się współpracy z malarzem i rzeźbiarzem, surowymi płaszczyznami swoich budowli głoszą, że ich ściany i bryły mówią same za siebie. Są czyści.

Równocześnie z tym samym radykalizmem ujawniają materiałowe elementy budownictwa. Kamień jest kamieniem, beton jest betonem, drzewo drzewem, szkło szkłem w ich budowlach. Grzechem najsrożej tępionym staje się imitacja i niewłaściwe użycie materiału. Budowle przenika jakaś ascetyczna wierność tym składnikom, które tylko budownictwu pięknemu są właściwe. A ponieważ składniki sztuki architektonicznej są najbardziej materialne, nowi architekci wierni są — po prostu — betonowi, cegle i kamieniom. Jeżeli zaś nie powiemy, że powstaje w tej dobie czysta architektura, to jedynie dlatego, ponieważ każdy prawdziwy styl w budownictwie był zawsze na swój sposób czysty, albowiem zawsze opierał się na prawidłach, które zagubione w XIX wieku odkryli architekci czasów eksperymentu. W tym eksperymencie oni, najbardziej okrzyczani za nowatorów, byli właściwie najbardziej tradycyjni. Dlatego nie dziwcie się, że każdy z nich najchętniej rozmawia o miastach średniowiecznych.

Czysta muzyka, czysta poezja, czyste malarstwo, to zawołania, w których imię pogodzą się artyści współcześni, choćby jeden z nich był ekspresjonistą, drugi kubistą, trzeci nadrealistą. Bo każdy z nich wierzy, że jego izmem określona wiara służy temu czystemu Bogu i tylko ona służy prawowiernie. Jedna jest wiara, wiele jej liturgii. Wiara w to, że każda ze sztuk posiada jakieś zakresy absolutnie niewymienne, tylko jej właściwe, i że w świadomej uprawie tych zakresów leży przyszłość każdej. Jedyny, aż do absurdu konsekwentny prorok i eschatolog sztuki tego okresu, Stanisław Ignacy Witkiewicz, mówił tylko o Czystej Formie i Czystej Sztuce. Pisał je zawsze z dużych liter, podobnie jak mistycy i kabaliści z dużych liter piszą Sophia Achamoth, Ialdabaoth i podobnie jak oni nie objaśnił właściwie nigdzie, czym jest owa Czysta Forma, sprawczyni Czystej Sztuki. O Sophia Achamoth!

Tymczasem — jakże to notował Słowacki w swoim „Raptularzu"? — „Poeci są wielkimi odgrzebywaczami słów duchów, bo je mają podszepnięte... a sło-

wa te do rymu użyte mają potęgę rewelacyjną, to jest dzwonią jakimś tajnym wspomnieniem w każdym duchu... Czasem malarz przechodzący na poetę jest w słowach rewelatorem kolorytu... Muzyk, na poetę przeszedłszy, znajduje rewelatorskie wyrazy dźwięku. Po wielkiej liczbie dziś muzyków kiedyś wielka liczba będzie harmonistów poetycznych, piszących wiersze tylko dla dźwięku — aż pójdą wyżej. Ja sam przez rewelatorstwo muzyki w „Żmiji" i pierwszych płodach, przez rewelatorstwo malarstwa w „Beniowskim" przeszedłem".

„Nie warstwa fonetyczna, nie nagromadzenie powtarzających się dźwięków czyni poezję bliską muzyce, dźwięczną, muzyczną... Nie mianowanie nazwami kolorów czyni wiersz malarskim. Wiersz dźwięczy muzyką i kwitnie malarsko wtedy, kiedy jest najbardziej poezją. Wszystkie muzy spotykają się na szczycie Parnasu, zamieniając tam ze sobą potajemnie dary" — wyznaje współczesny poeta, Julian Przyboś.

Haseł czystej poezji, czystego malarstwa i muzyki sztuka europejska nie zna zupełnie w okresie powstawania współczesnej powieści. Nie zna też dawniej i nigdy. Wskazywaliśmy, jak zachodzą wówczas na siebie terytoria pograniczne. Proces rozgraniczenia zaczyna się później, a przewodzi mu malarstwo. Najpierw dochodzi do rozwodu między malarstwem a literaturą. Partnerem bardziej wymagającym, który rozbił stadło, są malarze. Pisarze jeszcze długo, w dokładnym opisie naturalistycznym lub chwiejnej relacji impresjonistycznej, podejmując z malarstwa poczynione tam spostrzeżenia, będą usiłowali pozostać na ziemi przynależnej malarzom. Wycofają się znacznie później.

Natomiast już barbizończycy, a za nimi pokolenie wielkich impresjonistów, jasno określają pole malarstwa. Na pozór ograniczają, w istocie intensyfikują. Ci malarze pierwsi wyrzekają się wielkiej sceny literackiej, anegdoty dramatycznej, znaczącego psychologicznie gestu, ponieważ przeczuwają, że kto inny zrobi to lepiej, że kto inny powołany jest do interpretacji psychologicznej podobnych scen, kto inny ma prawo wywoływać je z przeszłości, a przecież pozostawiać w stanie aluzji, nie doprowadzać do rażąco-muzealnej dobitności. Kto inny — pisarz. Malarstwo historyczne jest na pewno najbardziej przegraną sprawą malarstwa w ogóle. Malarstwo anegdotyczne, jak dotąd, również.

Jednocześnie wiedzą ci malarze, że jeżeli oni nie nauczą, jak wyglądają powierzchnie wód w upalny dzień, jak grają dachy w słońcu po burzy, jak rodzi się mrok, a jak wybucha światło — nie nauczy tego nikt. Więc ograniczają swoje malarstwo, a w istocie wzmacniają jego wymowę im tylko znaną, dla ich materiału i techniki zastrzeżoną. Jeszcze nie mówią o malarstwie czystym, ale przecież w ich radości świateł i barw są początki tej ascezy, jaka pozostaje odtąd wspólną regułą każdego zakonu malarzy. Regułą, jak wszelka asceza, polegającą przede wszystkim na wyrzeczeniu.

Za ich przykładem wyrzeczenie ogarnia wszystkie pozostałe gałęzie twórczości. Oto muzyka. Ostatnią próbą muzyki, która chce być wszystkim, filozofią, światopoglądem praktycznym, wulkanem emocji, mistyką narodu, biblią polityczną, rasową, wszystkim, wszystkim, jest muzyka Wagnera. Nietzsche

prowokacyjnie przeciwstawiał mu Bizeta. Lecz po Wagnerze odezwał się kto inny. Muzyka podobnie skromna, podobnie pełna rezygnacji, jak wobec uczt Jordaensa pełen wyrzeczenia jest widok kilku jabłek na obrusie. Nokturny Debussy'ego są ostatnim chronologicznie dziełem XIX wieku i całe należą do przyszłości. Euterpe mieć będzie wiele jeszcze kaprysów, ale jej stosunek do wszelkiej muzyki programowej i filozofującej pozostanie odtąd ten sam, podobny stosunkowi malarstwa do tematu literackiego.

Rozwód z malarstwem pisarze, z opóźnieniem, potwierdzili. Sami zaś rozpoczęli jeszcze inne sprawy rozwodowe, nie tak oczywiste w swoim przebiegu jak procesy oczyszczające wewnątrz muzyki i malarstwa. Przede wszystkim proces rozgraniczenia poezji od muzyki, trwający od pradawnych czasów, kiedy rozszczepiona została jedność tych dwóch sposobów wyrazu, teraz dobiega do ostatecznych konsekwencyj. Słowo samo przez się jest dźwiękiem, a towarzyszący mu ongiś dźwięk muzyczny też pozostawił na jego powierzchni dodatkowe ślady. W postaci przekonania, że rytmy muzyki najłatwiej może powtórzyć słowo.

Teza taka była przedwczesna. W epoce filmu, jeszcze niemego, nastają całkiem nowe rytmy, absolutnie równe muzycznym — rytmy obrazów. Język filmu posługuje się nimi z jeszcze większą swobodą, aniżeli poeci schematami dawno wymarłych stóp klasycznych. Dlatego, ponieważ język ten nie odziedziczył żadnych schematów i wszystkie normy sam dla siebie wypracowuje. Rytmy kolejno przeplatane w następstwie temp okazują się bliższe muzyce, aniżeli rytmy słów, ponieważ podobnie jak układy muzyczne są bezpojęciowe i nie odwołują się do wyobrażeń. Przemawiają ułożonymi w muzycznych następstwach zespołami wrażeń wizualnych.

Ta zachłanność barbarzyńskiego intruza na rytm posiada szerszą, genetyczną wymowę. Zwłaszcza, odkąd film obdarzony został głosem. Na początku sztuki był rytm — nie, nie głoszę zapowiedzi obowiązującej raz na zawsze. Był na początku w sensie genetycznym i rozwojowym. Obserwacja ludów prymitywnych i ich twórczości artystycznej wskazuje wyraźnie, że zjawisko rytmu jest jak gdyby przejściem od dziedziny natury do sfery sztuki. Wrażliwość na formę jest późniejsza kulturalnie od wrażliwości na rytm. Wymaga wyrobienia. Rytm krzewi się sam.

„Rytm stały, który jest jedną z właściwości ruchów dziejących się w naturze, ma w organizmie człowieka, w jego zoologicznych procesach, w biciu serca, w oddychaniu, w chodzie czy biegu, siedlisko szczególnie człowiekowi bliskie, szczególnie wyraźne i szczególnie wpływowe. Wpływ ten sięga aż w uczucia człowieka i przenosi w nie czynniki zoologiczne. Właśnie dlatego siła, z jaką rytm działa na człowieka, jest tym większa, im niższa jest kultura człowieka" — słowa Tadeusza Peipera.

Narodzinom filmu towarzyszy ponowne wtargnięcie rytmów do sztuki. Pomiędzy potrzebami odbiorców filmu, dla których stanowi on pierwsze wtajemniczenie w sztukę w ogóle, porzebami, które genetycznie są równie pierwotne, jak na wczesnych szczeblach rozwoju ludzkości, pomiędzy nimi a tym,

co film zdolny jest dać bez wysiłku, zachodzi naturalna zbieżność. Mowa oczu, wspólna Eskimosowi i Turkowi, gramatykę swoją posiada w rytmie.

W gwałtowności tej inwazji jest coś pierwotnego i barbarzyńskiego, coś co przypomina początki sztuki w ogóle. Ale te nowe rytmy wlewają się w koryta mechaniczne, nakazujące precyzję. Akt nowej genezy dokonuje się na poziomie technicznym współczesnego człowieka i ten poziom już się nie daje porzucić. To mówi rozum. Bo przeżycie przypomina, że misteria w głębiach ciemnych jaskiń mają w sobie jednak coś tajemniczego. Jeżeli zapomnieć, gdzie przebywasz — a wystarczy zamknąć oczy, by zapomnieć — zaiste, gdzie się znalazłeś?! Łoskot bębna, drażniące i niecierpliwe synkopy. Otwórz oczy: nie, to nie dżungla. Tylko jazzband jest bardzo filmowy.

Kiedy się dokonuje to przejęcie rytmu przez film, poeci zwolna rezygnują z przekonania, jakoby tylko ich dzieła były zdolne współbrzmieć z muzyką. Odchodzą ku frazom mowy żywej, ku naturalnym intonacjom zdań. Budują z nich rytmy nowe, poczynane bez analogii z muzyką. Pochylają się nad samym słowem. Poezja coraz bardziej schodzi we wnętrze języka, jej niezaprzeczonego i niespornego warsztatu. Czysto intonacyjnego rytmu współczesnej poezji nikt dotąd nie opisał, a są nawet tacy, którzy mu w ogóle zaprzeczają. „Chodźmy. Takie zwierzę nie istnieje naprawdę".

Podobnie nad własnymi tylko sposobami pochyla się proza. Powieść rezygnuje z dramatyczności, z wyraźnej akcji. Zatrzymuje się nad przeszłością i wspomnieniem, nad środkami ewokacji czasu, nad atomami analizy psychologicznej, nad wszystkim co niewyrażalne w innych sztukach. Konstrukcja powieści od czasów Conrada i Prousta przestaje pytać o prawdopodobieństwo i przymierność wobec rzeczywistości. Buduje własne prawdopodobieństwa, zasklepia się nad własnym światem. Kiedy Conradowi zarzucano, że jedno z opowiadań jego ulubionego Marlowa jest nieprawdopodobne i jak na jeden wieczór zbyt długie, odpowiedział: „Być może, że Marlow popijał wodę..."

Tak przebiega proces rozbieżny w wynikach, wielce podobny w swojej zasadzie. Rozbieżny w wynikach w tym sensie, że muzy rozrywają splecione dotąd dłonie. Stają osobno, wyraźnie na własnych i na niezaprzeczonych pozycjach. Czysta poezja rezygnuje z przysługującego ongiś poezji otoku malarskiego i muzycznego. Czyste malarstwo — z otoku literackiego i anegdotycznego. Wszakże ten proces podobny jest w swojej zasadzie. W oczekiwaniu nowego nadziału wasale cofnęli się na terytoria bezsporne. Pokazują: gdyby nie martwa natura, kto wam ujawni tajemnicę kształtu? Gdyby nie alchemiczna analiza słowa, kto wam słowo wypierze z szarzyzny i codzienności? Jesteśmy niezbędni. Na pewno jesteśmy niezbędni.

Wspólną zasadę niezbędności można by sformułować: praca nad ustaleniem tych właściwości artystycznych, które dana sztuka najsilniej może intensyfikować. Praca nad czystym dziełem należącym do wyraźnie wyodrębnionej sztuki. Rzecz oczywista, że przy takim postawieniu celu coraz częściej staje się ważny dla twórcy nie wynik intencji artystycznej, nie stosunek tego wyniku do prawdy, do epoki, ale sam proces powstawania dzieła. Dlatego z dążeniem

do sztuk czystych współżyje eksperyment. Bo eksperyment zawsze dotyczy samego procesu powstawania dzieła. Dlatego wreszcie eksperyment bywa bardziej zauważalny, aniżeli dążność do wyraźnego rozgraniczenia zasięgów twórczości.

Wśród tych wyrzeczeń napotykamy wyrzeczenia, które się sumują. Zważmy. Malarze wyzbyli się dramatycznej i patetycznej anegdoty, później w ogóle wszelkiej anegdoty o podłożu psychologicznym. Uczynili to w przekonaniu, że oddają je na wyłączność pisarzom. W każdym razie pogardliwą przezwą „literatura" określają wyraźnie, czego nie chcą. Tymczasem wyrzeczenie pisarzy jest właśnie podobne. Mówi o nim zanik takich gatunków literackich jak tragedia i epopeja, mówią również zmiany w obrębie innych gatunków. Powieść lęka się dramatycznych spiętrzeń, inną przezwą likwidując sprawę: ach, to melodramat. Przykład wyrzeczeń, które się sumują, przykład tej części nadziału, jakiej w naturalnym systemie sztuk nikt nie chce podjąć.

A film? Nie trudno dostrzec, że ten intruz łapczywy jest właśnie na pograniczach, gdzie dotychczasowi wasale poczuli się niepewnie. Obrazom nadał ruch, ale równie dużo dał, co zagarnął. Bo dla siebie zagarnął prawo do rzeczowego i tak obiektywnie dociekliwego, że aż wkraczającego w granice przenikliwej egzotyki, oglądania powierzchni świata. Czyniąc to, zwolnił malarzy od obowiązku realizmu ilustratorskiego. Realizm ilustratorski. Kryje się w tym terminie tyle zagadnień, że nawet w obrębie naszej interpretacyjnej wędrówki trudno marzyć o ich wyczerpaniu. Dlatego zamiast o wszystkich mówić krótko, przy niewielkiej ilości dowodów, rozpatrzmy jedną tylko z form owego uwolnienia, ale niechaj się to stanie dokładnie. Stosunek współczesnego malarstwa i filmu do perspektywy.

Wiadomo, że w długich dziejach sztuki, zwłaszcza pozaeuropejskiej, perspektywa jest czymś umownym. Egipska perspektywa płaska, którą widz oswojony tylko z linearną perspektywą trójwymiarową gotów poczytywać za świadectwo nieudolności, wcale nim nie jest. Artysta egipski, który postać pomyślaną jako wziętą z profilu ustawia tak, że tylko głowa i ręce są nakierowane według zamierzonej pozycji, a korpus zwraca się do widza całą szerokością piersi, ten artysta nie jest nieudolny, lecz realizuje swoisty kanon. Odwrócona perspektywa sztuki japońskiej, plan dalszy większy, przedmioty planu bliższego mniejsze, to również założenie świadome.

Perspektywa stanowi zatem problem malarski pozostawiony do swobodnej ewokacji, podobnie jak obecność światła, jak lśnienie koloru. Zagadnienie perspektywy rozpoczęło malarstwo europejskie od XV wieku, od pierwszych wyliczeń Brunelleschiego i kompletnej już teorii Leona Albertiego, traktować w sposób ściśle matematyczny i związany z potrzebami architektury, z rzutowaniem brył na powierzchnię. Wyliczenia ujawniły, jakim zmniejszeniom i skrótom ulegają przedmioty na dalszej odległości, a intuicji malarza pozostało tylko dopełnić barwną prawdą matematyczny i bezsporny szkielet. Uczynił to już Mantegna, za nim Signorelli, Michał Anioł — ileż to nazwisk można by jeszcze wymienić.

Skróty perspektywy linearnej, która malarzom pozwoli osiągnąć iluzję trójwymiarowej głębi, najbardziej są widoczne wewnątrz rozległych, nawowych budowli kościelnych. Tutaj bowiem szkielet jest wspólny: zrealizowaną matematykę konkretnego kształtu stanowi wnętrze podobnej budowli, realizującą się przez nasze oko matematyką perspektywistycznego złudzenia to wnętrze jest również. Dopiero po tej zaprawie wstępnej z wnętrza budowli jej iluzyjna matematyka została wyprowadzona na wolne pole, pomiędzy horyzonty i przestrzenie, nie myślane architektonicznie przez ich sprawcę. Stało się to w XVII wieku. Malarstwo pejzażowe tego stulecia zdołało oddać iluzję odległości i naturalnej głębi. Kulisy krajobrazów, które na płótnach prymitywów jedne przez drugie cisną się do okien, bo tyle tylko miejsca pozostawiono im w architekturze, ustawione zostały w teatralnych odległościach. I? I już wszystko?

Formuły matematyczne bywają zdradliwym zjawiskiem. Bardzo często są po prostu zapowiedzią, że formuła zostanie zamieniona w narzędzie, które będzie wypełniać jej cyfrowe przewidzenia. Już prymitywne narzędzia, od dźwigni poczynając, są dokonaną przez człowieka w świecie materii realizacją równań i twierdzeń matematycznych. Postęp zaś techniki i wynalazków jest po prostu realizacją form coraz bardziej skomplikowanych. Ewentualny zarzut, że człowiek pierwotny, konstruując koło, wcale nie zapraszał najpierw matematyka, by ten mu podawał formułę tarcia i obrotu podobnego przyrządu cywilizacyjnego, i nie stawał się pierwszym kołodziejem mając dopiero jego plan w dłoni, taki zarzut nic nie znaczy. Obojętne jest następstwo, w jakim formuła się sprawdza: czy najpierw teoretycznie, czy najpierw praktycznie. Rzecz w tym, że budując dobre koło *eo ipso* osiągamy sprawdzenie teoretyczne, podając formułę jego obrotu *eo ipso* postulujemy sprawdzenie praktyczne. Bo jeśli zbudujemy elipsę z najdorodniejszej dębiny i na czterech elipsach oprzemy wóz, nie dlatego taki wóz daleko nie zajedzie, że dębina była zła, ale że równanie matematyczne w niej jest złe i nieprzystosowane do zadania.

Twórcom matematycznym perspektywy linearnej trudno było przewidzieć, że stwarzają oni coś w rodzaju dźwigni dla oka, dźwigni, jaką w naturalnym systemie twórczości będzie się wykonywać w sposób rękodzielniczy, ale gdy ten system pocznie kruszeć, wykonanie dźwigni przejmie kto inny. Bo perspektywa linearna jest naturalną perspektywą soczewki obiektywu. Coś symbolicznego zawiera się w fakcie, że jej kodyfikator, Leon Alberti, jest równocześnie wynalazcą *camerae obscurae,* tego najdalszego przodka filmu. Bo perspektywę linearną automatycznie i sprawnie wykonuje fotografia; z jeszcze większą sprawnością, pomnożoną o filtry i przesłony — kamera filmowa.

Każdy podręcznik historii sztuki dostarcza na to dowodów, których tylko dlatego nie dostrzegacie, boście się nad nimi nie zastanowili. Jeśli zasłonić podpis i pokazać dwa zdjęcia: jedno będące zwykłą fotografią rzeczywistego wnętrza architektonicznego, drugie będące fotografią wnętrza, które malarz włoski odtworzył z pełną świadomością zasad perspektywy linearnej, konia z rzędem, kto oglądając je pierwszy raz — odróżni. Posuwający się po liniach

matematycznych pędzel pokrywa się wiernie z liniami, jakie wyrzuca przed siebie soczewka, by w ich sieci zastygały kształty.

Matematyka jest wiedzą pełną pokusy dla umysłów, które podbija. Otwiera przed nimi perspektywy — umyślnie tym słowem posługujemy się obecnie w jego sensie nie malarskim, lecz w przenośni — perspektywy nieprzejrzane. Historia sztuki zapisała przykład artysty, który porwany pokusą takich perspektyw zapragnął je zrealizować dosłownie, zapragnął pędzlem dotrzeć do tych granic, gdzie dociera jedynie rachunek. Jego próba jest tak znamienna przez swoją klęskę, że warto ją przypomnieć.

W XVII wieku jezuita z Trydentu, Andrea del Pozzo, najpierw wyliczył teoretycznie, później zapragnął stworzyć architekturę, która by sięgała aż do nieba. Bo przecież w matematyce ciąg dążący do plus nieskończoności jest pospolitym zjawiskiem, dlaczegóżby więc podobnego ciągu nie można zrealizować w malarstwie — zapytał Pozzo. Na sklepieniu kościoła San Ignazio w Rzymie wymalował przeto dążącą ku niebu architekturę, w jakiej werystyczną iluzję nieskończonej perpektywy postawił gu górze, zamiast jak ówcześni pejzażyści niderlandzcy rozciągać ją na płask. Wymalował olbrzymie zespoły kolumn i łuków piętrzących się w coraz dobitniejszych skrótach, cały teatr ludzki rozmieścił pośród nich, lecz zamiast nakryć kolumny kopułą, nakrył je obłokami i postaciami, które malejąc wniebowstępują, wniebowstępują bez końca.

Cóż, kiedy ten metafizyczny i z iluzji złożony drapacz nieba daje się oglądać tylko z jednego miejsca Jeżeli uczynić parę kroków w bok, architektura wali się na głowy widzowi, obłoki spadają z wysokości kolumn do stóp. Tak oto, na przykładzie niewątpliwie szczególnym, ale jakże wymownym, widzimy, że pokusa matematyki rodzi klęskę.

Przejęcie pewnej funkcji przez technikę, możność tak precyzyjnego i bogatego ilościowo jej spełniania, jaką gwarantuje wynalazek techniczny, zawsze prowadzi w naszej kulturze do tego, że funkcja ta zostaje odebrana systemom naturalnym. Zarówno systemom naturalnym gospodarki, jak twórczości artystycznej. Tak też się stało w nowoczesnym malarstwie z perspektywą. Jej zagadnienie wielokrotnie powracało w ciągu toczonej w ubiegłym roku dyskusji o realizm malarski — T. Dobrowolski i J. Przyboś. Obydwaj przeciwnicy nie dostrzegli przecież, że coraz częstsze porzucanie iluzjonistycznej perspektywy linearnej przez współczesne malarstwo, poszukiwanie nowych jej zasad, lub zgoła ornamentacyjna płaskość płótna, to zjawiska, które nie tylko wewnątrz malarstwa posiadają swoje powody. Współuczestniczy w nich film i fotografia. Z chwilą, kiedy oko obiektywu chwyta mechanicznie to, nad czym głowiły się stulecia rękodzielnicze i naturalne, dana funkcja przestaje być dla artysty problemem naprawdę pociągającym. Realizm ilustratorski niech wykonuje ten, kto go wykona szybciej, lepiej i dokładniej. Mówimy naturalnie wciąż tylko o perspektywie, nie mówimy o kolorze. Doświadczenie filmu barwnego dowodzi dotąd, że od funkcji koloru film nie jest zdolny uwolnić malarstwa. Podobnie jak pisarzy nie zwalnia od spraw czasu.

Obecność filmu rozciąga się więc szerzej, aniżeli tylko na ściany rozjaśnianych nim jaskiń. Bo filmowi z ziem posiadanych dotąd przez muzy każda coś musi oddać. Dlatego we wszystkich sztukach przynależnych do naturalnego kręgu ostrożność miesza się z niepokojem. Tylko film jest bardzo nieostrożny, nawet ryzykancki. Przecież to on jedynie wspólne wyrzeczenie malarzy i pisarzy, dramatyczną anegdotę, patetyczną akcję, podejmuje ze swobodą podobną do wczesnej odwagi powieści. To on nie lęka się przerostu znaku nad rzeczą oznaczaną. Urywkami pierwszych filmów można by doskonale ilustrować dawne powieści. W tych filmach aktor mający wyrazić zazdrość — zgrzyta zębami, miota się, szarpie brodę i wyrywa włosy, wpija palce w ramiona niewiernej. Wykonuje mnóstwo gestów przez to śmiesznych i zbytecznych, że tak bardzo nie ufają aluzji. W starych powieściach panuje podobna przesada. Mdleje się na widok ukochanej, szczęśliwszemu rywalowi w długich tyradach wyrzuca się jego nielojalność. Film stwarza żłóbek dla melodramatu, podrzutka wszystkich sztuk.

Film jest ryzykancki, ale jest równocześnie bardzo spokojny i pewny siebie. Ostrożność sztuk dotyczy tego, co już posiadają. Są ostrożne, ponieważ nie wiedzą, ile zachowają. Ich niepokój dotyczy przyszłości. Spokój filmu również dotyczy przyszłości. Bo za jego spokojem kryje się wynalazek techniczny, który wnet w samym filmie wywoła przewrót. Obraz, który posiadał już ruch, zdobywa dźwięk. Ten zakręt podróży do krainy nieprawdopodobieństwa przypada na lata, jakie wszyscy mamy w pamięci. Wśród widoków otwierających się za nim będziemy żyć do — następnego zakrętu?! Któż wie! Nie pytajmy. Po prostu będziemy żyć, my, odbiorcy sztuki XX wieku.

Filmowe księżyce Saturna opasują już ziemię, a podróż dopiero rozpoczęta.

V

Kiedy się rodzą prorocy? Zawsze. Nie zawsze jednak napotykają wydarzenia, które by im pozwoliły rzucać wieszczbami. Bo prorok, by stał się prorokiem, musi wokół siebie mieć materiał do skargi i lęku, materiał przerzucany na przyszłość. Jeżeli współczesne mu dzieje i wypadki tego nie dostarczają, prorok się kurczy i wsiąka w teraźniejszość, jako jeden więcej milczący jej świadek.

Epoka, w której naturalny system sztuk uległ zaburzeniu sięgającemu aż do dna, dała głos prorokom i eschatologom sztuki. Jednego z pomniejszych proroczą drukujemy w niniejszym zeszycie. Opowiada o czasie absurdu. Profetów jest bowiem wielu, ale najbardziej konsekwentnym pośród nich okazał się niewątpliwie ten, którego pisma jako jedynie godne lektury dzieła polskie z lat międzywojennych zaleca Czesław Miłosz pierwszemu Marsjaninowi przybywającemu na nasz glob. Stanisław Ignacy Witkiewicz.

Posłuchajmy: „Metafizyka skończyła swoje istnienie stosunkowo dość pięknie przez powolne samobójstwo, dokonane w ciągu wieków w osobach jej najgodniejszych przedstawicieli. Samobójstwo, mówimy, dlatego, że nie są nawet godni

imienia morderców filozofowie współcześni pastwiący się już nad trupem. Gorszy nieco koniec czeka Sztukę. O ile metafizyka nie zdemokratyzowała się sama, nie stała się, jako intelektualna interpretacja uczuć metafizycznych, własnością tłumów (jak to było dawniej z religią), o ile obecnie demokratyzują się jedynie systemy pojęć dążące do wytrzebienia w umysłach metafizycznego niepokoju, o tyle Sztuka demokratyzuje się w swoich najistotniejszych, jakkolwiek już wkraczających w dziedzinę obłędu i perwersji objawach, przez coraz większą ilość oddających się jej ludzi i to właśnie w tym kierunku, który musi ją doprowadzić do zupełnego upadku. Sztuka będąc sferą brudniejszą od filozofii, sferą, w której człowiek przejawia się w całości swoich uczuć i wyobrażeń, poza tym, co jest konstrukcją Czystej Formy, podlega Zasadzie Tożsamości Faktycznej Poszczególnej w najwyższym stopniu. Dlatego też będzie miała konanie powolne, wśród strasznych wizyj i koszmarów, wśród śmiertelnych wymiotów i krwotoków, wśród konwulsyj i ohydnych drgawek. A wszystko to, co w sztuce nie jest Czystą Formą (będzie rzucone w ogień piekielny, powiedział by prorok dawniejszych czasów — uwaga moja), oddzieliwszy się od niej, będzie ją udawać, i kiedy w jednym pokoju będzie ona sama w męczarniach konać, w drugim obok ten jej sobowtór odziany w jej maskę bawić będzie ostatnich półludzi w ich nerwowym zblazowaniu na wszelkie podniety, strojąc potworne miny i udając męczarnie, które tamta przeżywać będzie naprawdę, konając samotnie".

Jakież potworne widowisko! I czyżby całe pochodziło tylko z rozgorączkowanej wyobraźni proroka? Czy wtargnięcie pierwiastka technicznego w dziedzinę sztuki nie zawiera w sobie niebezpieczeństw, jakie eschatologowie stwierdzają z przyrodzoną im zdolnością namiętnych wróżb? Pytania takie musimy spokojnie rozpatrzeć, jeżeli mamy odpowiedzieć, czy leżące już za nami etapy drogi do krainy nieprawdopodobieństwa będą mieć etapy następne, czy też cała droga rozchodzi się i rozszczepia w obłędne koleiny, na podobieństwo tych starych szlaków, które widoczne są, póki biegną leśną przecinką, a znikają w polach i przestworach pozornie swobodnych.

Rozpocznijmy od spraw oczywistych. Twierdzenie, jakoby wzrost kręgu odbiorców i kręgu artystów, a to oznacza u Witkiewicza zdanie o demokratyzacji sztuki, groził twórczości artystycznej zagładą, należy niewątpliwie do gatunku profetycznych insynuacyj. Albo też możliwe jest do przyjęcia, jeżeli założymy, że sztukę tworzy jedynie obnażenie wstrząsu metafizycznego artysty i odbiorcy, słowem, jeżeli z góry ustalimy zakres sztuki węziej — chociaż z pozoru wyżej — aniżeli wygląda on w rzeczywistości. Czyni to Witkiewicz, ponieważ należy do proroków bardzo konsekwentnych. Ze stanowiska jego postulatów tacy artyści, jak Vermeer, Watteau, Corot czy Degas znajdują się poza zasięgiem sztuki prawdziwej. Chyba, że jakaś bardzo sofistyczna kombinacja z Czystą Formą uratuje ich przynależność. Witkiewicz kombinacji takiej nigdzie nie przeprowadza. A gdzież miejsce na wstrząs metafizyczny Istnienia Poszczególnego, jeżeli ono spoziera na śpiące wody i srebrnawe mgły zagęszczone u Corota w kontury drzew?

Sztuka rzeczywista wykracza zatem poza sferę przyznaną jej przez Witkiewicza. Zarówno w malarstwie, jak w muzyce, bo tym jedynie gałęziom twórczości nadawał on order Czystej Formy. Zamiast uprzednio podanych nazwisk napiszmy Mozart, Debussy, Ravel, rozumowanie wypadnie tak samo. Pozostaje więc tylko pytanie, czy wzrost kręgu odbiorców grozi sztuce zagładą? Pytanie postawione zostało w złej liczbie. Powinno brzmieć: czy sztukom zapowiada zagładę? Niewątpliwie jednym sztukom gwałtowne przemiany tego kręgu grożą dużymi niebezpieczeństwami, ale jednocześnie innym stwarzają dopiero właściwych konsumentów i pobudzają je do rozwoju. Witkiewicz i w tym względzie był konsekwentny. Powieści nie uważał za dzieło sztuki, a do kina, nie wiem, czy w ogóle chodził.

Ponieważ obchodzące nas zagadnienie rozpatrujemy stale tylko pod kątem techniki artystycznej poszczególnych sztuk, pod kątem przemian wywoływanych w ich rozwoju wewnętrznym przez powstawanie nowych gałęzi twórczości — więc i ocenę niebezpieczeństw ograniczymy do tego jedynie spojrzenia. Powróćmy do słów Arystotelesa o tym, że sztuka jest naśladowaniem rzeczywistości poprzez zespół form. Powróćmy również do słów, że tylko naiwni przypuszczają, że tę warstwę formy rozpostartą pomiędzy intencją artysty a światem realnym można niejako przedrążyć na wylot i sięgnąć aż do niepochwytnej rzeczywistości. Otóż niewątpliwie w miarę interwencji pierwiastka technicznego liczba tych naiwnych wzrasta. Wzrasta dlatego, ponieważ film w jeszcze wyższym niż powieść stopniu osiąga to, co już powieści zagwarantowało jej powodzenie: niewidoczność formy. Zupełną natomiast widoczność pomieszczonego obrazu świata.

Tymczasem, w tej właśnie mierze, nauki naturalnego systemu twórczości nie dają się zlikwidować. A gdyby zostały zlikwidowane, Witkiewicz gotów mieć rację. Tymczasem chociażby najbardziej prymitywnie rozwinięta u odbiorcy świadomość, że sztuka jest dziełem i tworem, że istnieje w niej pierwiastek indywidualnej sprawczości zapisany w jej formie i materiale, taka świadomość stanowi ostatnie *residuum*, z którego żadna z muz nie może zrezygnować. Dzieło zaś w ostatecznym rozrachunku mieści się nie tyle w tym, co zostało odtworzone, ale w tym, co służy materialnie i formalnie odtworzeniu. Promień słońca padający na liść pada również poza obrazem. Lecz plama, która go więzi, istnieje tylko w obrazie. Westchnienia tęsknoty słyszeć się dają każdej wiosny. Lecz układ słów, który je nazywa tak, że każdej chwili dadzą się powtórzyć, istnieje tylko w wierszu.

Interwencja techniki w procesie twórczym niewątpliwie zagroziła jakimś ostatecznym pozycjom każdej sztuki. Tym, z jakich namawiane do zejścia, każda muza osobno i wszystkie zgodnie odpowiedzą: *non possumus*. Zagroziła z dwóch przynajmniej powodów. Przede wszystkim przez usunięcie sprzed oczu odbiorcy całej tej pośredniej warstwy, której nie można usunąć w obrazie, ani w poemacie, i przez wstawienie na jej miejsce czysto technicznego aparatu reprodukcji.

Kwestia, jaką przedstawiamy, wiąże się z całkowicie odmiennym stosunkiem

artysty i zwykłego widza do zagadnienia formy artystycznej i jej celu. Chodzi o to, że wszystkie przesłanki procesu rzeczywistość-forma-intencja występują tak u artysty, jak u odbiorcy, ale występują w zupełnie odmiennym porządku, który zawsze utrudnia im porozumienie. Artysta, który dostrzegł jakiś frapujący go fragment rzeczywistości, wszystko jedno czy zewnętrznej, czy też psychicznej, w pierwszym ogniwie procesu twórczego nie myśli o środkach formalnych jako czymś samoistnym, ale pragnie ów fragment uchwycić, nadać mu wyraz i dostępność powszechną. Z chwilą, kiedy to zadanie w swoim przekonaniu wypełnił, intencja odtworzenia, jako już nasycona, schodzi na plan dalszy, a na jej miejsce coraz silniej wchodzi samo istnienie formy. Ona przede wszystkim daje się dostrzegać, wchodzi bowiem uznanie dla sztuki, która posiada jej tylko dostępne środki, by to, co niewyrażalne, czynić częściowo wyrażonym, słowem — proces twórczy przebiega w porządku: rzeczywistość-intencja-forma. Dzieje się tak zarówno u poszczególnych jednostek, jak w rozwoju całych stylów czy sztuk. Tyle że przy rozwoju zbiorowym proces ten nosi miano doświadczenia i przybiera maski haseł o niezawisłości sztuki.

Inaczej u odbiorcy. Ten na pierwszym etapie właściwie żywi wielki podziw dla sztuki jako pewnego pokazu sprawności techniczno-formalnej, jest zrazu pełen zdumienia, że to tak można szybko palcami przebierać i nie pomylić się, ale na etapie dalszym przekonany bywa najszczerzej, że sztuka po to jest tak bardzo „sztuczna", by poddała się rzeczywistości, by tę rzeczywistość obsłużyła jak najwierniej. Proces przebiega u niego w porządku: forma-intencja-rzeczywistość, czyli w porządku odwrotnym niż u artysty. I póki odbiorca nie nabędzie prymitywnego bodaj zrozumienia specyficznych praw sztuki, póty nie umie on tego porządku odwrócić. Póty jego rozmowa z artystą jest dyskursem ślepca z głuchoniemym. Film zaś bynajmniej nie przyczynia się ku temu, by widz próbował następstwo odmienić.

Niebezpieczeństwu temu sztuki przynależne do naturalnego kręgu twórczości starają się przeciwdziałać, z ostentacyjnym naciskiem ujawniając właśnie warstwę pośredniczącą. Malarze nie usuwają śladów swojej pracy i warsztatu, jakie im pozwoliły dotrzeć do wyrazu, lecz ślady te pozostawiają na powierzchni płótna w przeciwieństwie do malarzy dawnych stuleci, skrzętnie je zacierających. W oczach zwykłego widza niewiele to pomaga. Ba, jego zdaniem, tym gorzej dla tych, co tak czynią. Za nieudolność lub nonszalancję bierze on bowiem zjawisko słusznej obrony, słusznego ujawniania pierwiastków, których zanik byłby groźbą dla sztuki w ogóle.

Proces dokonujący się poprzez film nazwałbym usunięciem działania formy ze świadomości widza. Już swoim negatywnym wpływem jest on groźny. Tymczasem proces ten świetnie udaje, że jest niewinny, wabi bowiem swoistymi ponętami. Chodzi o to, że wynalazek techniczny, niwelując formę, przyrzeka coraz to nowe radości postulatom odtwarzania, odbijania świata. Zapowiada konie i fontanny dotąd niewidziane i przyrzeczenia realizuje Najpierw obrazom nadał ruch. Później do ruchu dołączył dźwięk. Obecnie uzupełnia barwą. Zapowiada zaś, że doda również bryłę. Okrągłe i barwne cienie na ścianach ni-

czym się nie będą różnić od cieni, co patrzą na nie z krzeseł. Warstwa form zostanie przedrążona na wylot.

By oddać Witkiewiczowi wszystkie słuszności, a przecież z nim się nie zgodzić, sprawdźmy opisywane niebezpieczeństwa tam, gdzie już obecnie osiągają one pełny wymiar. Dźwięki zapisują się na światłoczułej taśmie pod postacią wąskiego paska pokrytego albo zaczernieniami o zmiennym natężeniu, albo też płasko leżącymi białymi i czarnymi słupkami o zmiennej proporcji wzajemnej. W każdym z tych dwóch systemów zapisu głos ludzki daje się widzieć gołym okiem i dawne marzenia poetów o barwnym słyszeniu spełniają się rzutami geometrycznego światłocienia.

Te rzuty słupków i przemgleń stanowią pośrednie stadium pomiędzy autentycznym dźwiękiem instrumentu a tym samym dźwiękiem przywróconym do słyszenia przez aparat wyświetlający i wygrywający taśmę. Pośredniczą, ale pośredniczyć nie muszą. Daje się bowiem całkowicie pomyśleć proces skrócony o żywy głos, o autentyczny instrument. Niecierpliwi technicy wykonują już w laboratoriach ów skrót. Oto wystarczy na światłoczułej taśmie sztucznie, bez użycia akustycznego pierwowzoru, wywołać ów system słupków i geometrycznych mgieł, wystarczy przepuścić go przez aparat projekcyjny, a otrzymamy melodie przez nikogo dotąd nienapisane, barwy instrumentów, jakie zupełnie nie istnieją, głosy żywe, których nie emitują żadne struny w rzeczywistym gardle.

Na brzeżkach taśm, w pracowniach, gdzie precyzyjnie wyliczać będą, w jakim następstwie ustawiać trzeba biało-czarne domina, powstać może muzyka całkiem nowa. Bo wynalazek techniczny osiąga tutaj jakieś niepokojące *maximum*. Nie interweniuje pomiędzy intencję artysty a materiał rzeczywisty, lecz sam się staje i tym materiałem, i podstawą formalną dla inwencji. Orkiestry symfoniczne dyrygowane przez precyzyjnego laboranta zagrają symfonie przez niego ułożone, zespoły operowe kierowane przez tego kreślacza zgeometryzowanych widm zaśpiewają opery przez nie skomponowane. Nieprzewidziane są zakręty naszej podróży!

Ów — nazwijmy go uroczyście — Laborant Muzyki Świetlnej może się komuś wydać mechaniczną postacią z „Nowego wspaniałego świata" Huxleya. Ktoś drugi może w nim dojrzeć eschatologicznie skrojoną osobę w którymś z nienapisanych dramatów Witkiewicza. Tymczasem albo to będzie osobnik całkiem niegroźny, albo całkiem znany. Otwierają się bowiem przed nim dwie drogi: albo przejmie całe dziedzictwo muzyki tworzonej dotąd sposobem naturalnym, wchłonie jej dorobek i niepokoje, a wówczas będzie po prostu twórcą, który zamiast czarnymi znaczkami na poliniowanym papierze wypowiada się słupkami na taśmie. Czyli będzie osobnikiem znanym. Jeżeli tego nie dokona, pozostanie po prostu twórcą nowej odmiany płyt gramofonowych. Jego płyty w odróżnieniu od dawniejszych będą się nazywać świetlnymi, a on sam zostanie osobnikiem niegroźnym.

Być może, że Laborant Muzyki Świetlnej dla zrealizowania swoich tworów będzie potrzebował obfitego zespołu pomocników, podobnie jak wymaga ich reżyser filmowy. Być może, że wywoływana przez niego nowa muzyka będzie

dziełem zbiorowym w tym sensie, że skrzypkowie i waltorniści niedalekich czasów obowiązani będą wyliczać matematycznie zapisy swoich instrumentów. Lecz nawet w takim wyglądzie muzyka pozostanie czystą matematyką dźwięków, będzie nawet jeszcze bliższa swojej kolebce złożonej z cyfr i arytmetycznych zależności.

Sprawdzenie okazuje zatem, że najdalej posunięty wynalazek techniczny nie zwalnia do założeń i prawideł ważnych w naturalnym systemie twórczości artystycznej. A to, że forma niknie, jest złudzeniem. Forma ta zostaje po prostu rozłożona na obfity i przeważnie bezimienny zespół. Nie ktoś jedyny jest jej wyłącznym sprawcą, ale gromada specjalistów tworząca film, gromada, która z milczących taśm wywabiać będzie muzykę przyszłości. Sztuki kręgu wynalazków są bowiem uspołecznione w swoich technikach, prawie że niemożliwe do realizacji innej prócz zbiorowej. Czy nowość? To tylko pierwszy krok do nowych i wielkich dzieł zbiorowych i bezimiennych, podobnie bezimiennych i zbiorowych jak katedry gotyckie.

To nie ja bluźnię w tym zestawieniu. Bluźni historyk sztuki, Elie Faure, który wiele wspaniałych stronic napisał o gotyku francuskim, a jednak — chodzi do kina. Nie dla spędzenia czasu. Dla przeżyć artystycznych. Wśród historyków sztuki okaz niebywałej rzadkości, rzadszy na pewno aniżeli wśród historyków literatury poeta. Posłuchajcie:

„Film zawiera w sobie wszystkie te właściwości społeczne, jakie architektura chrześcijańska w średniowieczu tłumom stawiała przed ich osąd. Podobnie jak ona jest anonimowy. Podobnie też na skutek uniwersalnego charakteru swojego języka, na skutek nieprzeliczonej ilości miejsc, gdzie jeden i ten sam film może być wyświetlany, zwraca się do wszelkich możliwych widzów bez względu na wiek, płeć i kraj skąd pochodzą. Podobnie jak ona, by wznieść konieczne dla siebie budowle, film zmuszony jest odwoływać się do źródeł finansowych i organizacyjnych przewyższających, ba, zatapiających możliwości jednostki. Podobnie jak ona zwracać się może tylko do uczuć dostatecznie szlachetnych i dostatecznie prostych, by za ich pośrednictwem wtargnąć bezpośrednio do dusz i uzyskać ich zgodę. Również sposoby realizacji są analogiczne. Chcę przez to powiedzieć, że zespół wszystkich nieledwie współpracowników współdziała lub może w nich współdziałać; dawniej — kamieniarz i murarz, wyrobnik i szklarz, witrażysta i kowal, majster w kamieniu, farbie i majster w ogóle; dzisiaj — charakteryzator i dekorator, elektryk i operator, statysta i maszynista, reżyser i aktor. Standaryzacja taśmy filmowej znajduje swój odpowiednik w przyporze i łuku, których zasada była w całym chrześcijaństwie przez dwa stulecia jedna i ta sama. Nawet w rozwoju na tle środowiska społecznego daje się odnaleźć przedziwny paralelizm w tym fakcie, że gminy i cechy nastąpiły po systemie feudalnym, podobnie jak rozrost organizacji zawodowej i coraz ściślejsza kolektywizacja środków wymiany i produkcji następuje po kapitalizmie oligarchicznym. Piękny film wreszcie, dzięki muzycznemu charakterowi swego rytmu, oraz dzięki widowiskowemu uczestnictwu, jakiego się domaga, może być porównywany z ceremonią mszy,

z niemniej też na skutek powszechnego charakteru budzonych przez siebie wzruszeń i uczuć zestawiany być może z misterium, napełniającym wnętrza katedr tłumem przybyłym z wszystkich zakątków miasta i okolicy. Film jest najbardziej katolickim ze wszystkich środków wyrazu, jakie rozwój myśli i techniki dał człowiekowi do ręki, katolickim, jeżeli przywrócić temu słowu jego pierwotny humanistyczny sens".

Sprawa to wyższej doniosłości, aniżeli przypuszczamy. Jej wagę zdołamy ocenić, powracając do widoku muz na swych niewątpliwych pozycjach, trwożliwie skupionych wokół czystych form. Zjawisko, które opisywaliśmy przy użyciu tego obrazu, możemy obecnie nazwać. Jest mu na imię — dezintegracja sztuki. Utrata wiary, ażeby w naturalnym systemie twórczości, gdzie forma zawsze wypracowywana bywa indywidualnie, można było dokonać czegoś więcej nad tę pracę. Niewiara członków w to, żeby zrosły się jeszcze kiedyś w organizm. Niewiara wywołana faktem, że przybyły nowe sztuczne ramiona i nowe organy, tak że ogarnia lęk, by z procesu zrastania nie wyniknął potwór.

Obawy psychologicznie zrozumiałe a jednak płonne. Bo sztuki kręgu technicznego ujawniają swoją zdolność do integracji bardzo gwałtownej, do łączenia elementów, wobec których sztuki dawniejsze stają w przekonaniu, że skojarzyć się nie dadzą. Każdy młody organizm wzrasta szybciej. Ale dlatego organizm starszy, jeśli nie zrezygnował zupełnie, musi się starać nadążyć. Nie dostrzegamy zaś, ażeby pisarze i malarze współcześni zrezygnowali zupełnie. Przechodzą okres wielkiego osłabienia, ale pamiętajmy, że podobne osłabienie jest objawem towarzyszącym każdej rekonwalescencji.

Dlatego właśnie w niedalekiej przyszłości przewidzieć się daje proces integracji w obrębie naturalnego systemu twórczości. Co jest specyficzną właściwością każdej z tych sztuk, dzięki wielkiemu eksperymentowi zasadniczo wiemy. Z jakich obowiązków mogły one na okres przejściowy zrezygnować, określiliśmy to również. Jednocześnie zaś widzimy, że te specyficzne wartości wyrazu, nad którymi muzy zasiadły — słusznie! — w obronnej postawie, przez wynalazek techniczny nie są zagrożone tak bardzo, jak można było przypuszczać. Rekonstrukcji czasu i słowa, jako wzierników w życie psychiczne nieujawniane zewnętrznym gestem, nie odbierze pisarzom żaden wynalazek. Architektom poczucia brył nie odbiorą najbardziej skomplikowane machiny. Rzeźbiarze? Ci architekci ciała ludzkiego pozostają nadal jego panami w formie. Przeprowadziliśmy dowód, że gdyby nawet muzycy na rzecz twórczości geometryczno-wyliczeniowej oddali wszystkie sposoby dotychczasowego wywoływania dźwięków, istoty muzyki nie utracą.

Sprawę zaś malarzy sprawdźmy osobno. Dlatego, ponieważ przy ich sprawie najbardziej się dają dostrzec granice wynalazku związane z samą naturą zjawisk. Dlatego również, ponieważ ich pozycja wydaje się najbardziej zagrożona. Tak wiele im zostało odebrane z wizualnego panowania nad rzeczywistością, że cóż pozostaje? Na pozór niesłychanie mało — kolor. Na pozór i ta reszta wygląda na zagrożoną. Film już operuje barwą. Jest ohydny, kiedy to czyni,

oczy drżą ze wstrętu uderzane kakofonią kolorów, którymi miota ten barbarzyńca.

Brzydota barw w obecnym filmie może mieć dwa powody. Przede wszystkim niedoskonałość techniczną. Nieumiejętność stworzenia dla wyrazu barw aparatu tak wiernego, jaki już istnieje dla wyrazu dźwięku. Niewątpliwie tej niedoskonałości jest dzisiaj wiele. Skoro zaś tak, będzie ona do usunięcia w podobny sposób, jak przy dźwięku stwarzanie dźwięków bez pierwowzoru akustycznego. Przez zamianę malarstwa na formuły chemiczne i matematyczne, których automatycznie żaden aparat z nicości nie wywabi, ale stworzy dopiero i wycyzeluje artysta oddany w służbę matematyki i chemii kolorów. Skoro zaś tak, całe przewidywanie, jakie snuliśmy na grających brzeżkach taśmy, sprawdza się i tutaj. Następuje przesunięcie sposobów tworzenia, ale istota malarstwa nie ginie.

To perspektywa pierwsza. Ukazaliśmy ją, ażeby na próbę sprawdzić podobne rozumowanie, ale wcale tej perspektywy nie przyjmujemy do wiadomości. Jest zbyt optymistyczna, jeżeli chodzi o kolorystyczną naturę zjawisk. Bo przyjmując ją zakładamy milcząco, że w samej naturze, bez ożywiającego pośrednictwa ludzkiego oka, spoczywa cała barwna potencja świata, że my ją tylko automatycznie aktualizujemy, niczego w zasadzie nie dorzucając. To milczące założenie zawiera się w fundamencie odwiecznego hasła — patrz w oblicze natury, tylko tam patrz, a wszystko dostrzeżesz. Natura jest więc matką wszelkich ujęć barwnych, hodowczynią wszystkich wyglądów kolorystycznych.

Skoro zaś tak, dlaczegóżby nie miała być również hodowczynią kiczu? Widzę, że przystajecie zgorszeni przy tym zdaniu, ale porozmawiajmy spokojnie. Jeżeli wyzwolić się z postawy bałwochwalczej wobec natury, nie trudno dostrzec, że jest w niej bardzo dużo złego malarstwa: z jednej strony całkowitej niedokrwistości barw, z drugiej kiczu kolorystycznego. Dostrzegamy je często, byle zdjąć z oczu bielmo narzuconego przez wieki szacunku wobec natury. Podobnie filologowie klasyczni, nakazawszy sobie szacunek, w każdym odnalezionym urywku nieznanego Greka widzą wielkie dzieło sztuki i gdyby im wierzyć, w starożytności nie powstawały twory nieudałe. Podobnie historycy sztuki, raz ustaliwszy, że wszystko co bardzo stare bez żadnych wyjątków do sztuki należy, łudzą naiwnych, że przed wiekami nie było dzieł poronionych. Skąd możemy się pocieszyć, że po tysiącach lat każdy ze współczesnych grafomanów i pompierów, jeżeli uda mu się dotrwać w czasie działającym wśród wyrw i czysto fizycznych zapomnień, czysto fizycznego niszczenia, a na takich to podstawach pamięć zbiorowa buduje obrazy przeszłości, nareszcie napotka swoich wielbicieli.

Natura na pewno jest również matką kiczu i matką niedokrwistości. Dopiero nasze oko, kiedy się nauczy wybierać, eliminuje kicz. Kiedy się nauczy wymagać, intensyfikuje zjawiska barwne, jakie natura najczęściej tylko sygnalizuje w sposób aluzyjny. Malarstwo przede wszystkim przebiega wśród tych procesów — wśród tęsknoty za światem barwniejszym aniżeli jest on naprawdę, to znów wśród tęsknoty za światem subtelniejszym i łagodniejszym. Bo wschody i zachody słońca są kiczowate i źli malarze właściwie je dobrze

malują. Księżycowe noce, górskie krajobrazy, lasy jesienią — na pewno, w swoim zwykłym wyglądzie, stykają się z kiczem. I nie tylko dlatego dzisiejsi malarze, dla których hasło czystości ich sztuki stanowi wyłączne przykazanie, unikają podobnych tematów, ażeby je zepsuli kiczarze i ażeby to była ich wyłączna wina. Natura w tym grzechu uczestniczy również. Kiedy pierwszy raz w życiu, w upalny poranek z okien wagonu ujrzałem Adriatyk, byłem przerażony słusznością pocztówek. To była naprawdę farbka do bielizny nalana w białą miskę.

Znany aforyzm Oscara Wilde'a o naturze, która naśladuje sztukę, mieści ten słuszny sens, że natura posiada, żeby tak powiedzieć, wielką pojemność na nasze propozycje i interpretacje dotyczące jej wyglądu. Dopiero te propozycje i interpretacje pozwalają w chaosie natury ujrzeć pewien porządek. Porządek, który wciąż, w miarę twórczości gatunku ludzkiego ulega zmianom. Te propozycje nie tyle natura nam stawia, ile my, ludzie i artyści, stawiamy właśnie jej. Natura nie protestuje. Chętnie daje się widzieć taką, jak ją widzieli pejzażyści XVII wieku, jak ją dostrzegali malarscy sielankopisarze następnego stulecia. Jakiś czas wytrzymuje na swojej powierzchni formę widzenia, którą człowiek ostatnio zdobył i opracował, po czym z obojętnością samicy pewnej swojego nieprzeliczonego płodu przyjmuje formę nową. Ażeby jednak naprawdę była jej wzorem, ażeby w niej samej, jak w reflektorze o nieskończonej ilości szkieł kryły się coraz nowe projekcje, jakie sama wyrzuca przed nasze oczy, — w takim sądzie zawiera się grube złudzenie. Te projekcje, propozycje i interpretacje wyrzuca twórczość historyczna człowieka i niepokój jego sztuk, wytworów od natury odrębnych.

Dlatego twierdzę, że zbyt optymistyczne wobec natury jest przypuszczenie, jakoby jedynie niedoskonałość techniczna nie pozwalała odtworzyć jej całej i przyrodzonej świetności barwnej. Z tą świetnością nie jest tak świetnie... Dopiero potrzeby i tęsknoty oka z zielonych drzew czynią drzewa pomarańczowe i fioletowe. Brzydota barw w obecnym filmie posiada zatem wiele ugruntowania w naturze samej, czyli — pola kolorów, na które wtargnął wynalazek, nie zdoła on opanować i wyczerpać. Bo te pola są wytworem sztuki. Doświadczenie filmu wskazuje dobitnie, jak bardzo są wytworem kultury barw od stuleci stwarzanej przez malarzy, jak dalece bez uczestniczenia w tym dorobku natura dźwięczy martwą blachą.

Można naturalnie twierdzić, że mechaniczna realizacja barwy całkowicie wyprze i zastąpi realizację ręczną. Można przypuścić, że człowiek nowoczesny nie zatęskni za tym drugim z urzeczywistnień. Doświadczenie mówi inaczej. Powiada mianowicie, że tylko te dziedziny działalności człowieka technika przejmuje w sposób absolutny, nad którymi zdolna jest zapanować bez obawy o swoją władzę. Tam natomiast, gdzie jej władza nie obejmuje działań systemów naturalnych w sposób tak bezwzględny, wynalazek pozostawia luzy. Apeluję do pomocy tych systemów. Fabryki obuwia nie zlikwidowały szewców. Luz, który przed wynalazkiem staje w zasięgu koloru, jest tak obszerny, że na malarstwo przyszłości, malarstwo systemu naturalnego, pozostaje dosyć miejsca.

Pozostaje dosyć miejsca na sztukę w ogóle.

VI

Daleka i dosyć dziwaczna była nasza podróż. Odbiliśmy od brzegów karty ze scenariuszem Méliès'a, odwiedziliśmy wielu sąsiadów. Spójrzcie, jak na skale Klio i Euterpe przesyłają pozdrowienia. Gdy znikniemy im z oczu, trzeba, by się do siebie zbliżyły i zaplotły dłonie. Bo już wnet powrócimy do brzegów tej samej karty. Już wnet, tylko przez chwilę spójrzmy jeszcze w przyszłość.

Przemiany sztuki współczesnej dają się ująć w kilka formuł myślowych. W naturalnym systemie twórczości — proces dezintegracji. W sztukach opartych o wynalazek techniczny — proces integracji przebiegający według nieznanych dotąd porządków. Czy te procesy będą się zawsze wymijać? Nie. Przede wszystkim pierwszy proces — dezintegracji — zdaje się już dobiegać kresu. W każdym razie eksperyment przestał rodzić nowe pomysły, a powtarza i kombinuje dawniejsze. Sztuki, obroniwszy swoje pozycje, zrezygnują chyba z nadmiernej czystości. Muzy podadzą sobie dłoń. Ale podać również muszą muzom nowym. Jest dla nich miejsce, opuszczone miejsce Klio i Uranii. Kiedy się to stanie? Kiedy systemy oparte na różnych zasadach twórczości przestaną się lękać konkurencji wzajemnej? Kiedy nastanie ich wspólna integracja i zrost?

Nieprędko. Na pewno nie wcześniej, aż w dziedzinie wynalazku technicznego, interweniującego w twórczość, dokona się stabilizacja, nastanie uspokojenie. Nie wcześniej, aż ujawnią się granice, poza które wynalazek nie sięga. Do tych granic nie dotarliśmy jeszcze. Wielki Laborant Muzyki Świetlnej to dopiero fikcyjna postać. Niektóre z granic dają się co prawda już teraz wykoncypować i przewidzieć: granica panowania nad kolorem, granica panowania nad czasem. Ale i w tych przewidywaniach wskazana jest ostrożność. Tylko planety pozwalały się bezbłędnie przewidzieć rachunkiem. Lecz to, co człowiek czyni na jednej z tych planet...

Zatem nieprędko. Dopiero kiedy się okaże, że wynalazek dał twórczości artystycznej wszystko, co posiadł i niczego więcej ofiarować nie może, odrębne organizmy zaczną się zrastać. Na pewno nieprędko. Może całe stulecia. Dlatego na pewno ujrzymy jeszcze wielu proroków głoszących zagładę sztukom dotychczas istniejącym. Na pewno ogień i zniszczenie pochłoną wiele dzieł. Nie tracimy ufności. Nie pochłoną sztuki całej, chociaż najważniejszą funkcją i główną potrzebą człowieka sztuka nie jest. Chociaż tylko jest uczestniczką wśród potrzeb wielu.

Zajęci proroctwami nie dostrzegliśmy, że łódź już wpłynęła na szklaną gablotkę — geometryczny port marzeń — i przybija do brzegów karty Méliès'a. Stoisz pochylona nad gablotką, ujmujesz mię za dłoń i odciągasz w bok: „Spójrz, co on wyprawia. Spójrz!" Méliès trzyma w dłoni króla pikowego, kładzie go na podnóżku wspartym o secesyjne smoki i król pikowy dorasta obok jego wzrostu, i król pikowy ciągle jest w dłoni.

Popłynęliśmy jego śladem. Szyby otwartych okien, w których odbija się księżycowa noc, są jak geometryczny port gablotki. Podróż skończona. W marzeniu, w dowodach i piórem.

RENÉ HUYGHES

CZAS ABSURDU

Tytuł oryginału: „Le temps de l'absurde", Quadrige, maj 1946. Autor, główny konserwator malarstwa w muzeum Luwru, znany z pracy o Bergsonie i impresjonizmie, stoi na czele Komitetu Redakcyjnego „Quadrige", w którym m. in. zasiadają: Mauriac, Colette, Cassou, L. de Broglie, Joliot-Curie, Bonnard, Matisse, A. Perret. Członkiem Komitetu był aż do śmierci także Paul Valéry. To skupienie w redakcji pisma najwybitniejszych intelektualistów i artystów Francji stanowi niewątpliwie rękojmię dla artykułu Huyghesa, dzięki której wolno go uznać za symptomatyczny dla prądów umysłowych dzisiejszej Francji. Potwierdzają to zresztą i inne zjawiska, obserwowane na gruncie francuskim. Ponieważ kultura Francji posiada dla nas znaczenie wyjątkowo duże, gdyż np. niemal cała nasza sztuka wzoruje się na francuskiej, wszystko, co dzieje się we Francji, musi żywo nas interesować. Dlatego publikujemy artykuł Huyghesa, aczkolwiek nie zgadzamy się z nim w ocenie „absurdu". Ocena jego jest zresztą chwiejna i niezdecydowana. Raz traktuje on dodatnio absurdalne cechy dzisiejszej rzeczywistości, drugi raz się im przeciwstawia (co prawda zbyt miękko) w przeczuciu niebezpieczeństwa, jakim aprobata absurdu zdaje się grozić ludzkości. Nasze stanowisko (tj. redakcji i tłumacza) jest jednoznaczne i w stosunku do „absurdu" wybitnie negatywne. Uznajemy natomiast samą koncepcję absurdu w odniesieniu do dzisiejszej rzeczywistości. Tłumaczy ona bowiem wiele „dziwnych", na pozór niezrozumiałych zjawisk z różnych dziedzin życia i kultury i jest do nich przymierna. Toteż, jak każda teoria, nadaje się do przyjęcia i posługiwania się nią dopóty, dopóki doświadczenie jej nie zaprzeczy.

Styl pisarski Huyghesa jest raczej trudny i zawiły, przez to jednak właśnie w pewnym sensie wymowny — dla Francji dzisiejszej. Sądzimy, że dla treści artykułu warto jednak przebrnąć przez gąszcz jego metafor i elips.

Zaczęło się to całkiem po prostu, zanim ktokolwiek się spostrzegł, na skutek kilku małych, nic nie znaczących faktów. Zaczęło się to jak lekki trzask płomienia, który zapowiada pożar, jak bezbolesny guz, który zapowiada cho-

robę raka. Powiedział ktoś pewnego dnia, uśmiechając się może: „to jest absurd". Nie wiedział bowiem jeszcze, że zostanie spalony w ogniu lokomotywy, lub że zostanie żywcem wrzucony do morza, podczas gdy chłód spustoszy resztę świata. Nie wiedział jeszcze, że aby zapewnić pokój narodom, ludzie nauczą się unicestwiać jedną skromną bombą 150.000 podobnych im istot, nie wiedział o tym jeszcze, nie wiedział. Istotnie był to mały, nic nie znaczący fakt.

Pewnego dnia powiedział: „to jest absurd" — w sposób tak niedbały, jak się zdrapuje paznokciem pierwszą drobną plamę rdzy, co rozkwitła jasną czerwienią na maszynie. Dlaczego zaniepokoił się tą lekką niedorzecznością, którą odkrył nagle na pięknym aparacie wszechrozumu? Żył zapewne ten człowiek w XIX wieku, w wieku nauki i postępu, który nastąpił po wieku Oświecenia, po wieku rozumu. Dowiedział się, że znajduje się pośrodku, dokładnie w samym centrum stworzenia i jego gigantycznej a złożonej budowy, podobnie jak drwal w sercu labiryntu leśnego, oraz doszedł do przekonania, że siłą swej inteligencji, z cierpliwą metodycznością zarazem, wyjaśni sens tego stworzenia i odgadnie je całkowicie. Wytyczał ku temu celowi wspaniałe drogi swej logiki, tak jak Ludwik XIV otwierał aleje swego parku w lasku wersalskim, jak Haussmann wielkie bulwary w sieci uliczek paryskich. Na to, żeby wszystko okazało się całkowicie jasne i powiązane, trzeba było tylko czasu i pracowitości. To, co obce i nieznane, zostało zwyciężone lub wyklęte. Rozum uważał swe możliwości za bezgraniczne, a istniejące niejasności uznawał za chwilowe.

(A jednak Pascal nad brzegiem śmiertelnej przepaści szeptał: „Wieczna cisza nieskończonych przestrzeni przeraża mnie").

Człowiek czuje się dzisiaj wyrzucony z centrum świata, jak z utraconego raju. Nie twierdzę że z centrum kosmicznego, z którego usunął go niegdyś Galileusz, lecz z centrum moralnego, skąd, jak przypuszczał, będzie promieniować jasność aż do ostatnich granic mroku. Nie ma już gruntu pod nogami, lecz ocean. Nie ma przestrzeni przed oczyma, lecz noc. Morze ciemne i rozkiełznane, na którym czepia się on tratwy swej egzystencji, zagrożony każdej sekundy pochłonięciem go przez ogrom zdarzeń — gdzie wszystko tańczy i wiruje nie wyłączając utraconej równowagi zwichniętej przez zamęt. Inteligencja wykolejona przewidywaniem czepia się irracjonalności i absurdu, przeżarta podejrzeniem, że żyje tylko empirycznie w wszechświecie, pozbawiona jakiejkolwiek styczności i normalnej granicy z zanikającą i płynną masą swej głębokiej i niezbadanej natury. Duch odczuwa prawie fizycznie niemoc tej rozpaczliwej żeglugi. Egzystencjalizm nazwał ją *la Nausée* (Mdłości) [1]). Niema jest ta muzyka sfer, o której Cicero sądził, iż swą wspaniałością poraziłaby nasz słuch, gdyby nie głuszyło jej przyzwyczajenie. Zmarnotrawiony został cud tej harmonii najwyższej, którą śpiewał wszeświat powstający. Cóż za przenikliwe dźwięki, cóż za nieludzkie zgrzyty, jakże fałszywe brzmienia, nie do

---

[1]) Zachowujemy w tekście pisownię wyrazów przez duże litery zgodnie z oryginałem.

zniesienia zarówno dla naszej logiki, jak i dla naszego słuchu, kryje ta pozorna cisza? I oto — nasłuchując — drżymy, żeby nie usłyszeć.

W tym wszechświecie, którego podług naszych przypuszczeń mieliśmy być przyszłymi panami, w tym wszechświecie, który ze wszechmiar wydawał się nam zacisznym mieszkaniem, pryska nasza iluzja — i oto wszystko się broni przed próbą zażyłego ze światem stosunku, wszystko staje się obce nam samym i skazuje na banicję nasze pojmowanie. Myśl nasza może się wwiercać nadal we wszechświat na wszelkie sposoby, ale nie ma nadziei dotarcia do światła; wgłębia się w noc nieludzką jak w wielkie głębiny, w które zanurza się skafander, a w miarę zanurzania zagadkowe przesącza się coraz obficiej przez jego ściany. Nauka, największa nadzieja racjonalizmu, niesiona z zawrotną szybkością na powietrznych szlakach matematyki, potyka się wszędzie o „irracjonalne", zarówno w nieskończoności wielkie, jak i w nieskończoności małe.

Czy Rozum nie otacza człowieka, jak cienka, umożliwiająca oddychanie warstwa, na wzór atmosfery ziemskiej? Lecz gdy tylko człowiek spróbuje się nieco od siebie oddalić, trafia na niezrozumiałe. Czy powróci do siebie samego, do swej skorupy ochronnej? Cóż za przepaść! Rozum objawia się tam równie wątły, jak skorupa globu, i od razu napotyka na wewnętrzny ogień nieświadomego, gwałtowny i wrogi życiu, w którym sam się trawi i ulatnia. Psychoanaliza drąży zawrotne studnie ku tym ogniom gorącym, gdzie siły obce i niemożliwe do wyrażenia kierują z ukrycia naszymi czynami i myślami.

W tym odmęcie, tam, gdzie wszystko się chwieje, gdzie nie ma stałego punktu wewnątrz ni na zewnątrz, na którym można by się wesprzeć i zatrzymać, czy potrafi człowiek przeciwstawić przynajmniej swą wolę istnienia, ażeby się stać takim, za jakiego się sam uważa? Dziwny to Ulisses, który nadstawia uszu, żeby lepiej słyszeć syrenią pieśń zguby, który przecina więzy łączące go z masztem, ażeby łatwiej pogrążyć się we wciągającą go otchłań. Jest posłuszny swemu przeznaczeniu. Wchodzi w pakt z absurdem, owym przekleństwem logiki, z antyracjonalnym. Zdobywa nowe tereny, czy też się w nich gubi? Oto gdzie mieści się problem naszych czasów, znak pozytywny lub negatywny naszej kultury. Cała myślowa technika absurdu dąży do uwolnienia człowieka od rozumu, aby dostarczyć mu „nowych dreszczy" negacji. Nie wszystkie jednak klatki nadają się do otwarcia; zdarza się, że uwolniony ptak umiera.

Ale to nieważne. Uruchamia się doświadczenie. Dadaizm i surrealizm popierał ekskluzywność na przekór rozumieniu. Ciekawość naszych czasów zwróciła się do istnień, które albo jeszcze się nie odnalazły, albo już do siebie należeć przestały, tj. do dzieci lub wariatów, zachwycając się ich sztuką. Malarstwo „niefiguralne" nasuwa wizję, która dla publiczności zdaje się być niezrozumiała.

Tymczasem ludzkość, niszcząc gwałtownie fasadę logiki, za którą cierpliwie kryła swe destruktywne i bezładne siły, święci wyuzdane gody świata z absurdem; oddaje się pierwotnym barbarzyństwom pod pretekstem ukoro-

nowania swego postępu; rujnuje w sposób nie do naprawienia narody, ażeby im zapewnić dobrobyt; trwoni bogactwa świata pod pozorem zapewnienia sobie ich posiadania; masakruje ludzi milionami, pokoleniami, ażeby lepiej potwierdzić ich prawo do szczęścia. Świat w ruinach, świat we krwi, świat pokryty gnijącymi trupami, posoką i popiołem, ogłupiały, nabiera przez chwilę oddechu i zatrzymuje się nie po to, żeby zmierzyć rozmiar tego bezrozumnego chaosu, lecz po to, aby zebrawszy wyczerpane siły wkrótce odnowić chaos wśród tych, co przeżyli.

W tym momencie duch ludzki zatrzymuje się, usiłuje nabrać rozpędu, ażeby zrozumieć ten świat wstrząśnięty, którego doświadcza każdego dnia, ten świat nie dający się przewidzieć, miotany konwulsjami jakiejś gigantycznej mutacji, ażeby pojąć świat, jakiego jeszcze pięćdziesiąt lat temu nie dało się przeczuć, świat, który rozsadza ramy dane mu przez rozum. Nasze czasy próbują zastanowić się nad tym i wyłonić z siebie filozofię odpowiadającą szczeblom mutacji, ale wówczas duch zaczyna wątpić w swoje możliwości: przeczy wszystkiemu, co nie jest fantazmem, ulega panice myśli i trwodze, a rozpacz i absurd stają się jego kluczowymi wyrazami.

„Jesteśmy niesieni — mówi Waehlens, cytując myśl Heideggera, wielkiego twórcy egzystencjalizmu — przez rodzaj wiru, w łonie którego czujemy, jak się wymykamy ogółowi żyjących. Ci zaś nie znikają w sensie materialnym, ale — rzecz to daleko gorsza — znikają na planie wartości i bytu. Czujemy, jak unosimy się w pustce. Trwała rzeczywistość zawodzi nas. Niechaj się wszystko zawali, zanim będziemy mogli powstrzymać ten rozpad i oprzeć się na czymkolwiek bądź. Byt rozpadnie się i runie, a my razem z nim".

Absurd? — Cóż to jest absurd? Jak dotychczas dowodzono, nie jest on zgodny z tym, co Rozum przyzwyczaił się uważać za „coś, co jest przeciwne zdrowym zmysłom". A jednak czasy obecne, takie, jakie się nam narzucają, albo te, które my urabiamy, nie są niczym innym jak jednym wielkim buntem przeciw zdrowym zmysłom. Kapitulacja ducha ludzkiego — czy oznaki jego przetwarzania się? Ruina jego wymagań — czy nowa odskocznia dla jego możliwości? Pozostaje do odgadnięcia, czy przeżywamy upadek, czy narodziny, jedne z tych narodzin, często hałaśliwych, nierzadko pełnych patosu, którymi ludzkość potwierdza swą dramatyczną odnowę, tj. swe prawo do życia.

Tak samo wybucha wulkan, tak samo skały nadmorskie zapadają się w morze, tak samo wielki przypływ burzy wody oceanu, a ziemia drży. Wstrząsy te podobne są do niewidzialnych i powolnych pośliznięć. Dzięki epizodycznym ruchom, które wydają się olbrzymimi wstrząsami skorupy ziemskiej, nasz glob modeluje się bez przerwy i cierpliwie w skali tysiącleci, ugniata i odmienia to oblicze, które uważaliśmy dotąd za wieczne, nie mając czasu na poznanie innego.

Czyż ludzkość jest tak bardzo odmienna od Ziemi? Ludzkość, którą uważaliśmy za tak starą, a która debiutuje zaledwie. W jakiż to ciemny wiek mło-

dzieńczy wkracza ona, wychodząc z tego długiego dziecięctwa, w którym trwając przypuszczała naiwnie, że świat jest podobny do niej samej, jak dziecko lub człowiek prymitywny, który zwierzętom i rzeczom przypisuje nie tylko swój sposób myślenia i odczuwania, ale i duszę identyczną ze swoją. Człowiek zna tylko siebie, swą własną naturę i poprzez nią właśnie oraz dzięki doświadczeniu, które zdobył, wyobraża sobie odbudowę świata. Przypisuje temu dużemu ciału rozum i duszę podobną do swojej. Z daleka poznaje w świecie samego siebie jak w lustrze, ale skoro tylko do niego się zbliży, skoro tylko podniesie ku niemu rękę, zjawa ludzka ginie. Nie pozostaje nic oprócz powierzchni zimnej, obcej, niezbadanej, odartej z bratniego odblasku. Przypuszczał bowiem człowiek, że „pozna" świat, a tymczasem „odnalazł" w nim tylko siebie.

Wychowanie świeckie człowieka polega na coraz większym wyrzeczeniu się tego antropocentryzmu i antropomorfizmu, który narzucił mu się spontanicznie. Na początku umieszczał w każdym zjawisku, w każdej rzeczy, pod rozmaitymi postaciami swego sobowtóra, geniusza, demona, trolla czy wróżkę. (Ale jeszcze nie orła czy wołu, który byłby powłoką boga). Nie znał źródła czy dębu, gdzieby nie mieszkały najady lub driady.

Powstrzymaj drwalu ramię uzbrojone...
Czyż krwi nie dojrzysz, którą nimfy broczą
Pod twardą korą drzewa utajone?

Człowiek nadaje ponownie w swych myślach kształty ludzkie nieludzkiemu wyglądowi rzeczy. Dostarcza sobie dowodów, rzeźbiąc na swoje podobieństwo totema lub figurę idola. I tak w obcym wszechświecie podstawia swe podobizny, które może naginać lub pozyskiwać dla siebie.

Ale po cóż tyle obrazów ludzkich tam, gdzie wystarczyłby jeden olbrzymi w skali nieskończonej? Na co tylu bogów zamiast Boga jedynego, stworzyciela, prawodawcy, myśli i duszy Wszystkiego? „I stworzył Bóg człowieka na podobieństwo swoje". Pomysłowy to odwrót, który pozwala człowiekowi pojmować Boga na wzór samego siebie. Pojawia się Istota, która różni się od człowieka tylko swą doskonałością, Istota, w której wypełnia się wszystko to, co w każdym z nas jest tylko zarysem treści najwyższej, Istota zmierzająca do celów nieodgadnionych, ale zapewniających przez swą logiczność i sprawiedliwość ujarzmienie monstrualnego wszechświata. Wszystko jest od tego czasu porządkiem, pewnością, rozumem. Po wieku bogów nastąpił wiek Boga.

Po wieku Boga — wiek Rozumu. Od stulecia do stulecia człowiek dąży do upraszczania i redukowania tajemnicy do wymiarów niezbędnych. Tajemnica istnieje więc w Bogu i jego wielkości niepojętej, a kapituluje tylko przed Rozumem. Albowiem tajemnica znajduje się w samym Człowieku, który istnieje w tej enklawie, w tym trwaniu zewnętrznego świata aż do granic swej własnej substancji, która jest jego ciałem.

Poprzez instynkty, namiętności i nieprzewidziane wstrząsy, przez zamieszanie, które wprowadza, narzuca ciało duszy ową obcość, jaka jej grozi ze strony świata fizycznego. Gdzie wreszcie znajduje się człowiek cały i pewny? Gdzie zaczyna się forteca jego wyłączności? Tam, gdzie ukazuje się Rozum jasny i opanowany, godzący się na rządy porządku i prawa, którego kodeks zowie się logiką. Człowiek przedkłada go nad Boga.

Bóg średniowiecza przepełnia Człowieka niezgłębioną tajemnicą swej natury i grozi, że może stać się każdej chwili równie niepoznawalny jak wszechświat, który ma za zadanie wytłumaczyć. Bóg XVII wieku jest już bardziej „ludzki". Staje się z istoty swojej Mądrością boską. Kartezjusz go uznaje, ale obchodzi się prawie bez niego i dawnego konstytucyjnego zwierzchnika Niebios redukuje do roli kontrasygnanta logiki, albowiem nic innego nie może nas przekonać, jak tylko oczywistość naszego rozumu.

Jeszcze krok, a Bóg wyda się człowiekowi niepotrzebny. Wiek XVIII tłumaczy go pojęciem Istoty Najwyższej, albo mu zaprzecza. Odczuwa odrazę do przypisywania duszy wszechświatu, duszy, która budząc i ożywiając swe wrażliwe głębie nie jest całkowicie i zupełnie jasna, ani nie odpowiada więcej mechanistycznym snom o Wszechświecie. Bóg, powłoka niepotrzebna i podarta, zostaje rzucony na wiatr przeszłości. Świat oświecony *a giorno* (czyż nie jest to wiek Oświecenia?) nie słucha niczego więcej, jak tylko prawideł światłego postępowania i Rozumu, który stał się Bogiem od publicznych świąt Rewolucji. Jeśli prawo świata jest takie samo jak prawo ducha, człowiek staje się jego panem, umiejącym go zrozumieć, zbadać jego najbardziej tajemne sprężyny, zdolnym go zużytkować i nim pokierować. Nauce nie pozostaje nic innego, jak dosiąść tego mechanicznego Pegaza i jechać na podbój Ziemi i Nieba. Jeśli Bóg nie jest już więcej przyczyną rzeczy, doskonałość nie jest za nami, lecz przed nami. Nieskończone perspektywy „postępu" rozumu otwierają się przed człowiekiem.

Ale rozum jest tylko ramą, tylko sposobem wprowadzania w czyn. Potrzeba tej formie zawartości, potrzeba żywego ciała temu szkieletowi. Potrzeba „materii", a tą jest doświadczenie. Wieki średnie znały tylko jedno, tj. Boga i Wiarę, a Rozum ćwiczył swe możliwości i wyciągał wnioski wychodząc tylko z nich. Czasy obecne przenoszą doświadczenie od przyczyny do skutku, od twórcy do stworzenia, od Boga do natury. Nie przykładają już więcej wagi do odkryć wiary, lecz do obserwacji zmysłów. Dążąc od Boga do siebie Rozum pracował w systemie zamkniętym. Odtąd staje się odśrodkowy, wychodzi naprzeciw przypadkowi, idzie na podbój nieznanego. Cóż za groźba w lapidarnym sformułowaniu Claude Bernarda: „fakt osądza myśl". Na razie rozum nie mierzy jeszcze swego ryzyka, bowiem upojony zaufaniem i zdobytą wolnością sądzi, iż poza zagadkowym wyglądem faktów odnajdzie swego sobowtóra, rozum wszechrzeczy. Wydaje się, iż wystarczy między Rozumem-armaturą ludzkiego umysłu, a Rozumem-sekretną armaturą wszechświata rozpiąć ekran wyglądów, skłębionych między sobą niby ciemne chmury. Niestety, chmura zawiera dużo

niespodzianek dla eksploratorów, zanadto upojonych pierwszym sukcesem. Co za przygody! Cóż za upadek!

Coraz bardziej osaczony, coraz bardziej dławiony w mgle, która go otacza, eksperymentuje Rozum w nieznanym i niewypowiedzialnym. A jednak na samym początku — wiedziony genialnym przeczuciem — dał Kant krytykę czystego Rozumu, jako zapowiedź czasów przyszłych. Zaniepokoił się, iż Rozum nie kojarzy się z samą naturą rzeczy; ofiarowuje im tylko Kategorie i Formy, które pozwalają wprawdzie wyobrazić sobie świat, ale nie pozwalają zbadać go w jego nieuchwytnych zasadach.

Czy Wszechświat nie da się zbadać przez Rozum? Czyż Człowiek będzie płynąć w swej małej łódce jasności pomiędzy wzrastającymi niebezpieczeństwami Nocy bez dna? Czyż ten zdobywca Nieznanego ma być przezeń osaczony? Gra rozpoczyna się w XIX wieku. Kultura klasyczna podtrzymuje ze wszystkich sił *credo* racjonalizmu; lecz dookoła chwiejącej się łacińskości rasy germańskie, anglosaskie, potem skandynawskie, wyzwalając ciemne siły, przypuszczają szturm na Rozum. To pierwsze kontakty z nieznanym — i wtedy właśnie w duszy samego Człowieka powstaje nagle dawno odrzucony fantom romantyzmu. Każdy człowiek nosi w sobie „świat ukryty, który rodzi się i umiera w ciszy", powiada Musset, a Balzac powtarza jak echo „pomrzemy wszyscy nieznani". A więc przegrana dla rozumu! Jego możliwości przestają być granicą wewnętrznego bytu, który jest istotą naszej indywidualności, który nie posługuje się już tłumaczeniem logicznym, lecz wyłącznie wrażliwą sugestią. Każdy kryje w sobie tajemnicę swej duszy i jedynie geniusz pozwala się jej ujawnić w nadnaturalnych przebłyskach. A sama natura? Czyż i ona nie ma duszy i czy tylko czar sztuki potrafi ją wyrazić? Ta, którą przewidział Baudelaire, wymyka się fizycznym określeniom Nauki:

Natura jest świątynią, której filary żywe
Zdają się wypowiadać czasem pogmatwane słowa.

Ale Nauka, jak na razie, przechodzi mimo tych fantazji Literatury. Tajemnice kapitulują przed nią kolejno, a ona tłumaczy, tłumaczy, tłumaczy.... Wypowiada nawet wojnę przeciwnikom, czuje się na tyle silna, żeby psychologię sprowadzić do fizjologii, a świadomość do zjawiska w rodzaju zwykłej piany powstałej na powierzchni faktów biologicznych. Racjonalizm przewiduje swój tryumf uniwersalny.

I oto nadchodzi moment, kiedy Nauka ściga przeciwnika z dala od swoich baz, które pękają nagle, rozłamują się i pozwalają wejrzeć w otchłań irracjonalnego. I oto Nauka sama poczyna wtajemniczać nas w absurd, zderzywszy się z nim od chwili ulepszenia swych środków badawczych, jakie pozwoliły jej na przekroczenie granic dotychczasowego pola doświadczenia. Wszystko jest bowiem niestałe, a ona odkrywa to ze zdumieniem, jak gdyby Rozum i jego zasady, poznane od niepamiętnych czasów, utraciły nagle swą skuteczność.

Stało się tak od czasu wyjścia z normalnej „strefy ludzkiej", tj. ze strefy zjawisk pojmowanych jako oczywiste przez nasze zmysły. Teleskop ograniczył naszą wizję tego, co ponadludzkie, co nieskończenie wielkie, a równocześnie nasza stara logika, pozbawiona swego zwykłego charakteru, okazała się zbłąkana i wystraszona. Einsteinowska teoria względności, która od 20-tu lat podniecała umysły i wywoływała pasjonujące polemiki, jest dziś powszechnie przyjęta, sprawdzona faktami i konieczna do ich wytłumaczenia, jakkolwiek opiera się na pojęciach i zasadach, które M. Le Roy kwalifikuje jako „skandaliczne w odniesieniu do dawnego Rozumu". Jak sobie w rezultacie wyobrazić „zakrzywienie" czasu-przestrzeni? Jak objąć rozumem więcej niż trzy wymiary, tak jak tego wymaga to nowe pojęcie? Pomyślimy może, zadowoleni z siebie, że to funkcje niepochodne, albo coś więcej niż nieskończoność? Nasza inteligencja dochodzi do granic swych możliwości i przenika do tych nowych stref wyłącznie za pośrednictwem matematyków.

A może będzie się czuła lepiej w tym, co mikroludzkie, co nieskończenie małe, do czego umożliwił jej dostęp mikroskop? Ażeby iść z postępem czasu, trzeba wyprzeć się wszystkich najbardziej uświęconych pojęć. Nie sądźmy, że w obliczu atomu uda się nam wykpić — tak samo jak za czasów Lukrecjusza — wyobrażeniem nieskończenie małego ziarnka materii. Prawdę powiedziawszy, nie ma już więcej materii. Została sprowadzona do tego punktu analizy, że się resorbuje, ulatnia i nie jest niczym więcej, jak umiejscowieniem energii. „Im bardziej schodzimy do coraz to niższej struktury materii — pisze L. de Broglie — tym jaśniej spostrzegamy, że pojęcia ukute przez nasz rozum przy pomocy codziennego doświadczenia, a przede wszystkim tyczące się przestrzeni i czasu, stają się zbyt bezsilne, ażebyśmy mogli sobie pozwolić na opisywanie nowych światów, do których docieramy." Nieszczęśliwy Rozum, który — chociaż rozczłonkowany jak człowiek-wąż — nie doszedł jeszcze do tego, żeby przejść przez te drogi „konieczne".

Uczeni sprzed lat pięćdziesięciu mogli się śmiać w swojej naiwnej pewności z przepowiedni Bergsona, że trzeba będzie zrezygnować z „pojęcia o rzeczach". Fizycy czasów dzisiejszych spełnili ją od dawna. Cząsteczka nieskończenie mała, ta ostateczna rzeczywistość, która warunkuje materię i cały świat, jest nasamprzód niewyobrażalna. Nie niewidzialna, bo za mała i wymykająca się aparatom, ale „niezauważalna", pozbawiona rozciągłości. Jej lokalizacja w przestrzeni „jest wypadkiem ograniczonym, o żadnym prawdopodobieństwie" (de Broglie). Tym bardziej nie ma ona indywidualności, nie jest jednostką zdeterminowaną w grupie, jest nigdzie i wszędzie wewnątrz systemu, z którym stanowi jedność. Jest aktem, jest „wartością ilościową energii, której w zasadzie nie można sobie wyobrazić w ramach przestrzeni", dodaje jeszcze de Broglie, pogłębiając w ten sposób teorię kwantów Plancka, który — obalając stare przysłowie *natura non facit saltus* — narzuca pojęcie absurdalne (i ono również) w stosunku do pojęcia nieciągłości.

De Broglie streszcza: „Jednostki elementarne unoszą się w czasie i przestrzeni jak w ubraniu, które nie jest dla nich robione. Indywidualność rozpływa się

w tajemniczym procesie interakcji, a determinizm, tak drogi fizykom czasów przeszłych, zostaje zmuszony do ustąpienia. A co za tym idzie, upadają wszystkie podstawy rozumu klasycznego: zasada przyczynowości, która usuwa się w cień wobec uniwersalnej współzależności zjawisk, zasada skończoności, od dawna zresztą zarzucona, a nawet najbardziej uświęcona ze wszystkich zasada tożsamości, zdumiona, iż na skutek statystyki Fermi Diraca trzeba uznać za przyczynę indywidualność pewnych kategorii cząstek elementarnych. (Ten sam Dirac czyż nie odkrył elektronów [dodatnich i ujemnych], jako energii negatywnej, niedoświadczalnej, której nie da się nigdy sprawdzić samej w sobie, a której „obecność" odegrała [wprawdzie nie bezpośrednio] tak doniosłą rolę w odkryciu bomby atomowej?)

Ale nie oddawajmy się całkowicie romantyzmowi nierozważnej paniki. Asystujemy nie tyle przy upadku Rozumu samego w sobie, ile przy upadku „rzeczywistego", a raczej tysiącletniego wyobrażenia, jakieśmy sobie o nim wyrobili. A Rozum, a raczej forma Rozumu, do której zdążyliśmy się przyzwyczaić, uległa kompromitacji w rozmiarach, do jakich sama się doprowadziła. Świat potoczny materii, trójwymiarowej powierzchni Euklidesowej i mechaniki, jaką żyła myśl nasza, pragnąc przy jej pomocy ukształtować nawet naturę rzeczywistości, zawalił się. Już przed laty zerwał Bergson przymierze naszego Rozumu z konkretnym światem realnym. Wykazał, jak zwapniały jego formy, metody i ramy w odniesieniu do świata, którego cud marnotrawi się pod korozyjnym działaniem analizy. Świat jest tylko pozorem, a to, co nazywamy Realnym, nie pokrywa się z żadną „rzeczywistością".

Z tego doświadczenia wychodzi myśl ludzka nie zrujnowana, lecz wywyższona, ponieważ je przewyższyła. Realistyczne wyobrażenia, którymi się posługiwała, zostały zniszczone, wszechświat dowiedziony jako niepojęty, a myśl — bardziej swobodna i abstrakcyjna — zrzekła się „wyobrażenia sobie" świata, ponieważ wszelkie obrazy, jakie była zdolna zrozumieć, okazały się zwodnicze i skazane na zagładę. Włada teraz tylko czystymi symbolami, anonimami, cyframi lub znakami algebry. Odbiła się akrobatycznym wysiłkiem abstrakcji i mając ucieczkę w matematykach, została przez nich wprowadzona w strefy, gdzie „Rozum" dusi się i odmawia już posłuszeństwa.

Zaznała więc tryumfów najbardziej wspaniałych; badając bowiem wszechświat po omacku i na oślep „za pośrednictwem" liczb, przewidziała nieomylnie jego układ dzięki swej dokładności. Dyfrakcja elektronów, ciśnienie fal świetlnych, elektron dodatni Diraca, wydedukowane przez czystą operację myślową, zostały sprawdzone przez doświadczenie, podobnie jak zaćmienie z 29 maja 1919 r. potwierdziło teorię Einsteina o odchyleniu promieni świetlnych w pobliżu słońca. I tak myśl ludzka w chwili, w której się czuje najbardziej zachwiana, zaznaje najbardziej błyskotliwych powodzeń.

Zapewne, koncepcja Rozumu, jaką stworzyliśmy sobie, upadła z tego samego powodu, co i nasza koncepcja Wszechświata, ale niewątpliwie Rozum pozostanie w swej najczystszej esencji nietknięty, uwolniony jedynie od ogranicza-

jących go definicyj, któreśmy w nim pojmowąli. I Rozum i Wszechświat zaczynają ujawniać wspólną naturę „matematyczną". Nie możemy więcej wyobrażać sobie czy odtwarzać świata, ale możemy go wykalkulować. Inaczej powiedziawszy, doszliśmy do tego stadium absurdu, gdzie umysł nasz potrafi liczyć, odkrywać, przewidywać to, czego nasz słaby Rozum nie może więcej zrozumieć w terminach przyswojonych przez siebie.

Wszystko w danej epoce jest solidarne. Indywidualne manifestacje, najbardziej oryginalne na pozór, tkwią swymi korzeniami we wspólnym humusie. Starałem się wykazać niegdyś, jak dalece impresjonizm był korelatem filozofii Bergsona i powieści Prousta, jak również i fizyki atomowej. *(L'Impressionnisme et la Pensée de son temps. Promethée-Amour de l'Art,* luty, 1939). Zdziwi się ktoś, że literatura i sztuka naszych czasów wyczuwa całą swą intuicją niepokój, który nauka współczesna tłumaczy kontaktem z faktami? Trafiają się bowiem zawsze poczciwcy, którzy boją się, żeby ich nie oszukano, którzy obruszają się gwałtownie na wszelkie objawy „modernizmu", wypominając mu blagę i widząc wszędzie kombinacje finansowe. Przez nic innego nie jest się bardziej oszukanym, jak przez swą własną podejrzliwość, wobec niczego nie jest się bardziej łatwowiernym, jak wobec własnego sceptycyzmu. Nie, poczciwcy, nikt się z was nie śmieje. Ta sztuka, ta literatura, nie są bardziej zbłąkane od nauki obecnej, tak czczonej przez was, bowiem znacie tylko jej wyniki. I one są posłuszne nieuniknionym przeznaczeniom, i one również przeżywają kryzys irracjonalnego, i one doświadczają i proklamują upadek Rozumu, dokonując przeobrażeń, których rezultatu nie można jeszcze przewidzieć. Podlegają prawom czasu, czasu absurdu, którym to określeniem całkokowicie obiektywnym nie implikuję żadnego pojęcia ujemnego. Czegóż innego dokonał impresjonizm w sztuce a symbolizm w literaturze, jak nie zniszczenia w jednej chwili ślepej wiary w opatrzność konkretnych rzeczywistości? Symbolizm, jak powiada Gide, „nie troszcząc się o tę formę przejściową Idei w czasie" zredukował rzeczywiste do roli złudnego mirażu, do powłoki substancji duchowej, nie widząc w nim nic więcej, jak tylko „widzialne oznaczenie myśli", podczas gdy impresjonizm rozproszył je w nieuchwytne falowanie wyglądów.

Od tego czasu świat widzialny, który publiczność nazywa „Rzeczywistością" traci całe swoje znaczenie i przestaje być nietykalny. I oto pojawia się on wstrząśnięty bez skrupułów przez fauvizm, całkowicie ugnieciony i zredukowany do roli miękkiej gliny, w której rejestrują się tylko ślady palców tworzyciela. Powstały około 1910 r. kubizm idzie jeszcze dalej, kawałkuje go i rozbija, a ze szczątków nikłych i bez znaczenia zestawia — już nie podług praw logiki i prawdopodobieństwa — obraz, przedmiot dowolny i nowy. Podobnie jak nauka współczesna — zastępuje prawdziwość wyglądów przez prawie matematyczne relacje harmonii, i podobnie jak ona jest abstrakcyjny.

Picasso, ten „dynamitard" Natury, zużywa inteligencję najbardziej błyskotliwą i rafinowaną na rekonstruowanie wyglądów świata widzialnego, nie mających na pozór związku z nim, ale poddanych nowej logice, całkowicie swo-

istej i arbitralnej, która przekłada ponad Wszechświat stworzony, do jakiegośmy przywykli, wizualną absurdalność Wszechświata nierealnego.

I do tego zużytkowuje jeszcze inteligencję i jej rachuby. Ale surrealizm, który po nim następuje około 1920 r., zapiera się jej gwałtownie i z obrzydzeniem. Przechodzi do wroga: do absurdu. Nie wierzy już w człowieka na usługach Rozumu, wojującego w obliczu tajemnicy świata. Anarchiczny z umysłu, zawiera przymierze z tą właśnie tajemnicą i z tą absurdalnością, stając się jej sługą. Paul Dermée proklamuje zwięźle: „Poeta musi odrzucić Rozum".

Cykl jest zamknięty. Odtwórzmy jego etapy: wiek XIX zadowolił się igraniem z niebezpieczeństwem i kultywowaniem związanych z tym dreszczy, konfrontując znakomicie Rozum z ryzykiem absurdu i władając irracjonalnym i niejasnym. Był to czas romantyzmu i symbolizmu. Potem, dokonując odwrotu celem uniknięcia przejścia przez granice podejrzanego Rozumu, Inteligencja zaczęła próbować eksploracji swego przeciwieństwa, tj. tej rzeczywistości żywej i nieuchwytnej, która płynie, przecieka i wymyka się jej zasadom i nawykom. Zaczęła abdykować ze swych możliwości w ramach intuicji: był to bergsonizm.

Wówczas wybuchła wojna 1914 r.: ogromne pęknięcie w tym gmachu Rozumu, który wiek XIX wystawił w hołdzie Postępowi. Wczoraj jeszcze tworzono międzynarodowe sądy arbitrażowe, celem regulowania konfliktów podług zasad Rozumu — i oto okazało się, że poza popękaną fasadą dobrobytu i ładu pojawiły się nagle siły ślepe i zajadłe, doprowadzające całe narody do ruiny i mordu, pod hasłem „Wartości" moralnych najbardziej czczonych, jak Prawo, Ojczyzna, Sprawiedliwość. Wówczas to podnosi się Dada za plecyma zdyskwalifikowanego Rozumu i z okrzykiem szaleńca spycha go w pustkę, nad którą się nachylał.

I oto tutaj zaczyna interweniować Surrealizm. Przykłada się do skodyfikowania i zorganizowania absurdu, w wyniku czego celebruje w osobach swych prekursorów, jak Rimbaud i Lautréamont, czarne msze Rozumu i szaleńczego bluźnierstwa, na intencję tego wszystkiego, co poświęcił. I do tego celu posługuje się dwoma metodami myślenia: jedna niszczy tak w słowie, jak w wizji, wszystkie zachcianki logiki i ładu, dochodzi do tworzenia zupełnie oderwanych słów i linij, podporządkowując się biernie nieświadomemu. Zespala ponownie stany somnambuliczne, będące fizjologicznym konkretem ospałej logiki, posługuje się „pismem automatycznym", rejestrując najbardziej zasadnicze, najbardziej nierozumne pulsowania bytu. Przeciwnie — druga metoda: bardziej podstępna, uznaje i podtrzymuje pozory rzeczywistości, złudne jak zwęglony i pusty pień drzewa rażonego piorunem. Pisarz czuwa nad czytelnością swej frazy, malarz nad iluzją przedmiotu, ale tylko po to, żeby przez kontrast tym gwałtowniej dać odczuć brak spójni wewnętrznej i absurdalność tych nowych, halucynacyjnych stosunków pomiędzy tymi na zewnątrz nietykalnymi elementami, jakie gromadzi: np. prawdziwa skała, zakończona prawdziwym płucem, widoczna przez otwarte drzwi prawdziwej lustrzanej szafy... „Każde odkrycie

zmieniające naturę, przeznaczenie przedmiotu czy zjawiska — głosi André Breton — stanowi o fakcie surrealistycznym".

Nr. 3 „Rewolucji surrealistycznej" potwierdza głęboki sens tego programu: „Idee, logikę, porządek, Prawdę (przez duże P), Rozum, wszystko to rzucamy w nicość śmierci. Nie wiecie, jak daleko może nas zaprowadzić nasza nienawiść do logiki". Kroki nieprzyjacielskie wobec Rozumu zostały z tą chwilą podjęte.

Żarty? Prowokacja? Nie, to tylko refleks nowej koncepcji, nowego rozpoznania człowieka dzisiejszych czasów. Człowiek z niegdyś identyfikował się z Rozumem, który stanowił siedlisko i posterunek jego dyrektyw. Z Rozumu bowiem tworzył światłą sprężynę swych czynów i swego zachowania.

Psychologia współczesna zniweczyła to zaufanie, i to za pośrednictwem ponętnego paradoksu, jakim był Scientyzm XIX w. Bastion racjonalizmu, uniesiony nienawiścią materializmu do całej rzeczywistości ducha, był tym, który pierwszy podniósł siekierę do ciosu. Zerwać ze świadomością i myślowym życiem zjawisk czystych, podniesionych do roli rzeczywistości fizjologicznej, uważać myśli za zwykłe bańki wykwitłe na powierzchni mózgu, oraz — badając jego skład chemiczny — zaprzeczać idei wolnego wyboru na rzecz proklamacji determinizmu, — czymże to jest jak nie podporządkowaniem myśli koniecznościom materialistycznym, jak nie odsunięciem Rozumu od jego tradycyjnej roli przewodnika i zredukowaniem jego czynności do manifestacyj całkowicie zbędnych? Postępowanie ludzkie, podporządkowane ślepym koniecznościom, nie ma potrzeby posiadania jakiegokolwiek sensu; wrota wiodące do absurdu zostają otwarte.

Wiek XX zawziął się, ażeby nie znajdywać w czynnościach ludzkich żadnych rozsądnych „racyj", lecz tylko ślepe „przyczyny". Przyczyny te albo spoczywają w podświadomym naszych ciemnych instynktów, jak to wykazał Freud, albo w koniecznościach społecznych i ekonomicznych, które, usidlając nas, robią z jednostki cząstkę powolną społeczności, do której przynależy, podobnie jak to zaafirmował materializm dialektyczny Hegla i Marxa. Czy te przyczyny nierozpoznane leżą w podłożu nas samych, czy też nad nami panują na przekór możliwościom tych wielkich mas ludzkich, rezultat jest ten sam. Rozum nie jest więcej źródłem naszych czynów, jest tylko interpretacją po fakcie, oszukaną nieraz przez samą siebie.

Jakże więc człowiek wykolejony, zewsząd niepokojony, może zachować tę wątpliwą równowagę umysłu pośród tylu drgań i wstrząsów sejsmicznych, pozbawiających go stałego gruntu pod nogami? Nadchodzi nieuniknione — człowiek daje się opętać szałowi absurdu, zasmakowuje w nim, czerpiąc zeń nieprzewidziane upojenie. Już wiek przedtem (czy na to zwrócono uwagę?) — rozpoczął pełne egzaltacji poszukiwania celem wyswobodzenia się od legalnych norm rozumu w omamach haszyszu, w „klubie" haszyszystów, uczęszczanym zarówno przez Gautiera jak i Balzaca — oraz w opium, które było pożywką „Marzeń" Quinceya, wstępem do „Sztucznych Rajów", tak drogich Baudelaire'owi. Znamy dalszy rozwój tego procesu uwalniania się od Rozumu, oraz rozmiary, jakie przybrał za naszych czasów.

Sto lat minęło od odkrycia tych zaledwie przeczuwanych, nieznanych terenów, a człowiek błądzi od tego czasu w sposób familiarny po tych wybranych przez siebie dziwnych krainach i ogrodach. Literatura nurza się w mgle zdradliwej i nierealnej. Cóż za uroki sprawiły, że książka „Mój przyjaciel Meaulnes" (*„Grand Meaulnes"*) odniosła taki sukces? Już Rilke potrafił w cudowny sposób przenieść nas w krainę, w której poruszamy się miękkim i niepewnym krokiem marzeń sennych. Ale Kafka zakosztował sukcesu zbyt wspaniałego, ażeby nie odpowiedzieć naszym gustom najbardziej intymnym. W dusznej atmosferze swych powieści odmawia naszym postępkom jakichkolwiek racjonalnych przyczyn. Konstrukcja ścisła, nieunikniona, naprzykrzona unosi się na pustce bazy, której nie ma. Starobinsky mógł z całą sprawiedliwością określić to dzieło jako „najbardziej ścisłe uosobienie okrutnego świata absurdu, który wreszcie w sposób „swobodny" mógł się ujawnić w naszych czasach".

I tak oto na konieczności zgody człowieka rozumnego ze światem opiera się całkowita niezgodność naszych czasów. Nie ma innej możliwości, jak znalezienie w praktyce wspólnego miejsca zamieszkania, zagospodarowywanego w sposób coraz to bardziej rozsądny — na wzór ślepca, który daje się „prowadzić" w przestrzeni, nie mając oczu, żeby ją kiedykolwiek zobaczyć. A więc — współistnieć ze światem wiedząc, że się go nigdy nie pozna, i to istnieć w sposób najbardziej zwyczajny, zmieniając w nim tylko dane nam sposoby trwania. Taka zdaje się być dla myśli współczesnej jedyna możliwość otwarta dla życia. Filozofia, zbyt swobodnie wydana na pastwę nierozważnej krytyki, uprawianej w miejscach publicznych, zwolniła metafizykę ze służby ludzkości. Tak się narodził egzystencjalizm.

Inteligencja na początku wieku nagięła się już do nowego stanu rzeczy, abdykując rozsądnie z Rozumu i jego wymagań. Pragmatyzm, potem Valéry, zaakceptowali już wyrzeczenie się absolutnego poznania, wyrzeczenie się słowa „wiedzieć", celem ograniczenia się faktycznie do słowa „móc", do zorganizowanego władania rzeczywistością.

Egzystencjalizm idzie znacznie dalej. Tworząc z rozrzuconych w nieładzie elementów filozofię dzisiejszą, od Kierkegaarda i Chestowa do Jaspersa i Heideggera, koncentruje całe szerokie zagadnienie absurdu, podjęte przez epokę współczesną, w doktrynie obcości człowieka w łonie Wszechświata. Dobrze tam będzie temu „obcemu" z tytułu książki Camusa, skoro się przystosuje do swej niepojętej doli.

Wszystko, co istnieje, jest niewytłumaczalne. Wytłumaczalne jest tylko to, co nie istnieje w rzeczywistości, tylko to, co jest pojmowane przez inteligencję. „Koło — powiada Sartre — nie jest absurdem. Tłumaczy się ono bardzo dobrze ruchem obrotowym prostego odcinka wokół jednego ze swych końców, ale i koło nie istnieje". Jest właściwie tylko koncepcją umysłu. „Istnieć, to jest po prostu znajdować się gdzieś". To jest być nieprzenikliwym dla wszelkiego tłumaczenia. Bowiem „świat racyj i tłumaczeń nie jest tym z egzystencji". Życie ludzkie jest faktem, który nie ma innego sensu, jak tylko sens wymyślony po wszystkim przez rozum.

Jakie więc możliwości pozostają dla ducha ludzkiego? Camus wyjaśnia nam to na swój sposób: „Prawdziwe poznanie jest niemożliwe. Tylko wyglądy mogą się różniczkować, a klimat może dać się odczuć. Ten rozdział między człowiekiem a jego życiem, między aktorem a dekoracją, jest czystym odczuciem absurdalności".

Tak więc w tej filozofii „wyzwala się zmącony rozum przecząc samemu sobie. Człowiekowi absurdu nie chodzi o to, żeby tłumaczyć i rozwiązywać, lecz żeby doznawać i opisywać. Wszystko się zaczyna obojętnym jasnowidztwem". Dzięki temu życie ludzkie jest jałowe, absurdalne i to świadomie absurdalne. Wielkość człowieka mieści się w beznadziei jego mądrości, mądrości przyjętej i prześcigniętej przez samą siebie.

Lecz oto zwyciężony został Człowiek w swym ogromnym wysiłku, dążącym do wyświetlenia przez Rozum tajemnicy Wszechświata, wysiłku podjętym w celu zredukowania absurdalności, której wierzył tylko na pozór. I oto zwyciężony został przez te właśnie siły, którym obiecywał się podporządkować. Zarówno przez fakty, którym podlegał, jak i dzięki badaniom Nauki, które przedsiębrał, zderzył się z absurdem tak, że nawet rozum jego uchylił czoła i zaakceptował w sposób serwilistyczny jego prawa w filozofii, literaturze i sztuce.

Zawieszona nad przepaścią zarówno swej wewnętrznej zagadki, jak i zagadki Wszechświata, buntuje się Ludzkość, bojąc się zagubić w próżni. Podobna jest do olbrzymiej racy międzygwiezdnej, która zboczywszy z powietrznych szlaków wytyczonych jej przez obliczenia, płynie na los szczęścia, pozbawiona busoli i kierunku, ni wysoko, ni nisko, nie wiedząc dokąd się skierować w tej absolutnie obojętnej nieskończoności. I teraz tak się właśnie stało; Ludzkość „doświadcza" na sobie absurdu, od którego Rozum tak ostrożnie ochraniał ją w ciągu wieków.

Odczuwa wprawdzie trwogę, lecz również i ciekawość, aż do zawrotu głowy. Wszystko jest dla niej znakiem życia, albowiem chciwość jej jest nienasycona; ale klęska jest oczywista. Nie mogła bowiem wyzbyć się absurdu, rzucając zarazem klątwę na Rozum. I proszę, spójrzcie na nią. Już stara się go wchłonąć, przygotowując sobie zeń nową pożywkę. Jest podobna do niezmordowanego gryzonia, który przegryza swe sidła, ażeby się z nich wydostać.

Któż jest w stanie przewidzieć przyszłość tej walki? Mogła już była Ludzkość skapitulować cztery wieki temu, wyprzeć się swych przekonań najbardziej zakorzenionych, zrzec się wiary, jakoby była ośrodkiem i miarą Wszechświata. Już Galileusz i Kopernik rzucili ją, tę zbłąkaną cząstkę, w odmęty Nieskończoności. Czyż miałaby po raz drugi podpisywać swą abdykację, zrezygnować z panowania absurdu, zyskać świadomość nowych stosunków ze światem? Być znowu tą zagubioną słomką, płynącą bezwiednie na nieznanych falach w niewiadome? Czy może zrezygnuje z tego, ażeby w ogóle coś „rozumieć"? Bowiem — co znaczy rozumieć? Być może, że nie ma nic do zrozumienia...

I to możliwe. Ale dlaczego myśl ludzka miałaby pozostać niezmieniona, dlaczego nie miałaby na wzór żywotnych plemion ulegać przemianom, które by

od czasu do czasu rozsadziły ramy za małe dla jej wzrostu? To powszechne poczucie absurdu, które nas otacza, ten chorobliwy na pozór posmak absurdu może być jednak tym uprzytomnieniem sobie konieczności pewnych przeobrażeń. Inny Rozum, bardziej sprężysty i pojemny, oparty na szerszych zasadach, mniej przywiązany do konkretnego przedstawiania rzeczy, Rozum jeszcze niepojęty dla dotychczasowego, może już tworzy się w zarysie.

Mądrość instynktów Ludzkości jest nieporównana. Niepokoi nas ten zamęt, jaki opanował jednostkę, dziwi nas świadomość wyostrzona jasnością myśli, tak cierpliwie dotąd zdobywaną. Potwierdzamy wzrost ślepych nakazów kolektywnych, których doniosłość wymyka się naszej ocenie. Kto wie, czy dzięki temu Ludzkość nie doprowadza sama do chwilowego znieczulenia swych ośrodków nerwowych, jakimi są jednostki, ażeby ułatwić olbrzymią przemianę, jaka jest w toku?

Przeżywamy wielkie chwile, które powoli i z trudem dają się odgadnąć. Nasza myśl jest bardziej niż kiedykolwiek jasna i świadoma, głównie i przede wszystkim swych granic; mistrzyni większa niż kiedykolwiek w obliczaniu i zużytkowaniu tego wszystkiego, co nieprzenikliwe dla jej zrozumienia, zaczyna drążyć w przyszłość, nieświadoma swego celu, ale spragniona zbliżenia się ku niemu.

przełożyła *Agnieszka Dobrowolska*

MICHEL GRINBERG-VINAVERT

AMERYKAŃSKI STYL ŻYCIA

Naród młody, zdrowy i mocny, nie obdarzony jednak wieczną duchową młodością mojej ojczyzny. Oto ogólne wrażenie, jakie powstaje we mnie, gdy myślę o Amerykanach. Na pozór paradoksalne, zgodne jest przecie z zasadniczymi rysami charakteru narodu amerykańskiego, które zdołałem wyróżnić w ciągu lat pobytu w Stanach Zjednoczonych.

Istnieje bowiem — charakter narodu amerykańskiego, Raz do roku obywatele i obywatelki wielkiego kraju poza Atlantykiem porzucają swoje warsztaty, zamykają sklepy, wydobywają swoje gwiaździste proporczyki i gromadzą się, by obchodzić *I-am-an-American Day:* święto Amerykanina. Pomysł dziwaczny? Zaiste nie. Nie wiem, czy są tego w pełni świadomi, ale owego dnia święcą najświetniejszy sukces swojej krótkiej i skąpej w blaski historii.

OBCOWANIE

Niech tylko Amerykanie nabiorą pewności, że nie jesteśmy ani anarchistami, ani ateistami, wielożeńcami czy gruźlikami (a wiedzą, gdyż musimy złożyć odpowiednią przysięgę przed notariuszem chcąc uzyskać prawo wjazdu do ich kraju), a przyjmą nas z serdecznością, jakiej równej nie znajdziesz we Francji. Przyjęcie tak gorące i pełne wylania stropi nas i oczaruje, niezwykle silnie bowiem odczujemy jego szczerość i bezpośredniość.

Rano jesteś *dear Mister X*, wieczorem będziesz już *dear Jackie*. Będą cię klepać po ramieniu, by pokazać, jak bardzo jesteś miły. Nie byłoby dobrze, gdybyś się podobną poufałością nie odwzajemnił: naszą wstrzemięźliwość (mieszaninę szacunku i wstydliwości) wezmą za chłód i antypatię; odsuną się od ciebie bez ceregieli. Szczerość jest zasadą w stosunkach wzajemnych; nie potrzeba wielkiej subtelności, byś poznał, czy się podobasz, czy nie. Nikt się tu nie posługuje półsłówkami i grzecznymi omówieniami, by dać wyraz swym uczuciom. Nie ma tej delikatności, która czasem wikła lub zatruwa współżycie, ale wymagając ogromnego taktu obdarza je urokiem: tego wszystkiego,

co nazwałbym sztuką salonu. Amerykanie są naturalni, mówią bez ukrytych intencyj, bez wdzięku i bez skrępowania. Najspokojniej w świecie rąbią wprost prawdę, którą my moglibyśmy wypowiedzieć jedynie rumieniąc się czy w półsłówkach, może wcale, a może — z ironią.

Grzeczność jakaś świeża, prostacka bezpośredniość w manierach i w wyrazie, prostota w stosunkach osobistych — oto nasze pierwsze odkrycia o Amerykanach. Stwierdzamy, że brak im może wytworności, lecz jesteśmy skłonni im to wybaczyć; starają się bowiem, byśmy się u nich dobrze czuli: opuszczamy ich lekko zgorszeni — ale z sercem wolnym od żalu.

SENTYMENTALIZM A WZRUSZENIE

Nieco zgorszeni? Zapewne. Ten ich sposób roztaczania najbardziej osobistych uczuć przed kimkolwiek! Amerykanin wyjaśni ci — w obecności żony — dlaczego ją kocha, po czym padnie jej w ramiona... Albo też ów zwyczaj publicznego rozczulania się nad własnym czy cudzym szczęściem lub nieszczęściem. Nas to razi, bo cokolwiek wypełnia nam serce, naszą jest własnością, a innym wolno się tego domyślać jedynie po jakimś drżeniu, które jest oznaką wzruszenia. Wstydliwość wzruszenia czyni je uczuciem świętym i nietykalnym. Amerykanie nie znający wstydliwości (w żadnym znaczeniu tego słowa) zdają się prostytuować swą duszę wobec byle przechodnia. Po prostu brak im „zmysłu duszy".

Szimena z Chicago nie czekałaby przez 350 wierszy, by wyszeptać: „Idź, nie czuję nienawiści"... Krzyknęłaby już u wstępu: *You're my darling!*

ŻYCIE DUCHOWE

A więc uczuciowość przystoi Amerykanom, a wzruszenie (owo drżenie tłumionych uczuć) — Francuzom. Jak to, czyżby ekspansji uczuć nie znali Francuzi, co na wszystkie strony świata głoszą swoją wiarę, patriotyzm, poglądy polityczne i społeczne, swoją sztukę, swoją miłość albo pogardę życia i człowieka?

Otóż właśnie dochodzę do miejsca, w którym konieczne jest rozróżnienie dwóch rodzajów uczuć: o ile tamte były natury osobistej, o tyle te są zbiorowe i należą do świata. Są to uczucia udzielające się, które wychowują, podnoszą, budują albo niszczą. Zyskują na głoszeniu, nadają życiu pęd, tworzą idee.

W Ameryce widzimy wielki spokój, spokój zupełny i rozpaczliwy, ciszę obojętności. Zapewne, Amerykanie rozczulają się (w rodzinie, w towarzystwie, w kinie, przy radioodbiorniku, nawet w reklamie handlowej) nad swymi uczuciami dnia powszedniego. Nie zdoła natomiast ich wzruszyć najbardziej zasadniczy spór. Ten brak namiętności intelektualnych sprawia, że dla Francuzów trudny jest do zniesienia dłuższy pobyt w Stanach Zjednoczonych.

SMAK ŻYCIA

W miastach amerykańskich odczuwamy jeszcze jeden brak: brak typowych dla nas *cafés*. One są przecież symbolem pewnej koncepcji życia. Jeśli zasiadamy przy szklaneczce na skraju chodnika, to może dlatego, że chce się nam pić; ale przede wszystkim dlatego, że dobrze jest na chwilę oderwać się od życia, które nas gnębi, odprężyć się w chwili pogawędki z przyjaciółmi, ze sobą samym i z miastem, co żyje przed naszymi oczyma. Kawiarnia, to kilka chwil roztrwonionych z wdziękiem. Francuz lubi nieraz wymknąć się z natarczywego rytmu swych zajęć, powłóczyć się trochę wzdłuż ulic, gdzie go kaprys powiedzie. Lubi również przedzielić dzień porządnym posiłkiem, potem drzemką. Lubi wakacje. Smakuje w życiu samym, a nie w tym, co jest sumą jego prac, trosk i rozrywek.

W Ameryce spragniony pije pospiesznie i stojąc, po czym biegnie do pracy. Obiad — to kilka kęsów połkniętych szybko, a nie przyjemna przerwa w pracy. Urlop — to czas przeznaczony wyłącznie na odzyskanie sił i na rozrywki. Podczas gdy my żyjemy, aby żyć, Amerykanie żyją, by uprawiać swój *business*, jakikolwiek jest. O naszym uroku dla cudzoziemca stanowi nasza sztuka życia, owa cząsteczka wdzięku, który umiemy nadać najdrobniejszym szczegółom codzienności. To wytworność naszej kuchni, drzewa naszych alei, nasze ładne wystawy sklepowe. Ten wdzięk bezinteresowny, bez którego nie chcielibyśmy żyć.

UMIEJĘTNOŚĆ ŻYCIA

Amerykanie nie znają naszej sztuki życia. Ale znów Francji brak tego (sytuacja obecna dowodem), z czego Amerykanie są dumni i co umieją wyzyskać, a mianowicie umiejętności, wiedzy życia.

Podstawą tej wiedzy jest zdrowy rozsądek. Oczywiście i my posiadamy zdrowy rozsądek. To ów kartezjański *bon sens*, co nam pozwala odróżnić prawdę od fałszu. Zdrowy rozsądek Jankesów mniej ma szlachetności, za to więcej użyteczności. Nazywa się *common sense*, a raczej *horse sense*, koński zdrowy rozsądek. Drwi sobie z prawdy i z wszystkich mędrców akademii. Ogranicza się do odróżnienia rzeczy pożytecznych od nieużytecznych, wygody od niewygody, możliwości od niemożliwości. Krótko mówiąc — jest to zaleta praktyczna. podstawowe narzędzie przystosowania do życia.

Przejdźmy się po Nowym Jorku, największym mieście świata. Po kilku tygodniach wyda się nam bardzo ograniczony, a przecież Paryż pozostaje w naszych wspomnieniach miastem niemal nieskończonym. Czemu? Bo Nowy Jork został pomyślany jako szachownica. Znając jeden blok domów wystarczy pomnożyć go przez dziesięć tysięcy, by poznać całe miasto. Wrażenie to podkreśla monotonia w wyglądzie ulic, a zwłaszcza ich bezimienność (są numerowane). Wiadomo, że są 242 ulice równoległe i 12 *avenues* prostopadłych do nich: oto ich właściwość, na ogół niezbyt wzruszająca. Natomiast w naszej pamięci każda ulica Paryża bogata jest w swoją na-

zwę, w swój szczególny wygląd, we wszystko, co się z nią kojarzy. Dlatego Paryż jest nawet dla paryżanina tajemniczy, jest jakby żywą istotą, podczas gdy Nowy Jork jest tylko zbiorowiskiem bloków, w którym się orientujemy według odcinków, szeregów i rzędów.

Trudno o coś praktyczniejszego — i bardziej czczego. Francuz nie zgubi się tam w labiryncie uliczek, ale nie znajdzie też zakątka pełnego wdzięku, czarującej przygody. Umiejętność i rozsądek odniosły zwycięstwo nad sztuką i improwizacją.

ORGANIZACJA ŻYCIA

Francuzi kochają życie niebezpieczne. Jesteśmy narodem niecierpliwym i ryzykanckim i mamy skłonność do improwizacji. Porywa nas piękny pomysł, urzeczywistniamy go z namiętnością. Mogą wtedy rozbłysnąć nowe piękne idee, mogą go uzupełnić lub przemienić; ostateczny wynik często nie jest tym, do którego dążyliśmy na początku. Mam na myśli nasze miasta, nasze dokonania społeczne, nasze rewolucje. Gdy przewodzi nam geniusz, rezultaty są świetne, lecz kiedy go brak — panuje bezład.

Amerykanie lubią żyć przezornie. Potępiają improwizację i wolą zaufać metodzie może nie tak błyskotliwej, ale za to na pewno bezpieczniejszej: organizacji. Jeżeli Francja ma talent rodzenia geniuszów, Stany Zjednoczone posiadają geniusz rodzenia talentów — i umieją je wyzyskać! Talenty te organizują wszelkie przedsięwzięcia cierpliwie i rozsądnie. Mając przed oczyma wyraźny cel (obojętne czy naukowy, czy społeczny, architektoniczny, polityczny, administracyjny bądź psychologiczny) obliczają chłodno środki, którymi rozporządzają, po czym podejmują pracę odważnie i z uporem. Dla Francuzów nie ma rzeczy niemożliwych. Amerykanie uznają niemożliwości — i wolą ich nie wyzywać. Zadowalają się dobrym realizowaniem rzeczy bardzo trudnych. Ten realizm i ta wytrwałość tłumaczą zadziwiający postęp, który tworzą, pewny sukces wszelkich ich przedsięwzięć, a także i to, że w Ameryce nie zdarzają się cuda. Osiągnięcia najbardziej zuchwałe były przewidziane i dokonane *according to plan.* W Stanach zdumiewa nas nie dzieło geniuszu jednostki czy zbiorowości, ale wyniki wspólnej energii kierowanej przez ład i zmysł praktyczny a organizowanej racjonalnie.

DYSCYPLINA SPOŁECZNA

Jak nie ma sztuki bez wyobraźni, tak nie ma nauki bez dyscypliny. Przeto amerykańska metoda naukowej organizacji jest skuteczna jedynie dzięki nieposzlakowanej dyscyplinie społecznej. Oto słowo, na którego dźwięk marszczymy brwi. Wolimy ulegać impulsom własnego sumienia niż jakimkolwiek nakazom autorytetu zewnętrznego, choćby nawet z zagrożeniem własnej wygody i bezpieczeństwa. Bronimy naszej wolności zazdrośnie

i chmurnie, nie chcąc pogodzić się z tym, że pewien stopień karności jest najlepszą tej wolności gwarancją. Słowem — umowa społeczna jeszcze nie podpisana.

Zdumiewa nas w Stanach, że — gdy ideały osobiste skąpe są tam i mało ważkie — ideał dobra pospolitego odnosi tryumf. Amerykaninowi do głowy nie przyjdzie, że mógłby podważać prawo; on sam siebie uważa za filar prawa i wskutek tego więcej szanuje instytucje ustanowione, choćby nawet arbitralne, niż najbardziej wzniosłe wyznanie wiary. One bowiem zabezpieczają ład i zdrowie życia społeczności. Dobrowolnie uznana karność społeczna zabezpiecza współdziałanie wszystkich w imię pomyślności zbiorowej. Dzięki tej zgodności wszystkich wysiłków materialne życie kraju jest tak pomyślne, Stany mają tak wysoki *standard of living*, wszelkie przedsięwzięcia mające na celu podniesienie warunków życia udają się z taką łatwością.

Jest coś, co nas szczególnie razi w zachowaniu się naszych gości, żołnierzy amerykańskich: jest to często karygodne zaniedbanie się żołnierza poza służbą. Być może, żołnierz francuski lepiej się prowadzi poza koszarami dzięki mniej lub więcej wyraźnemu poczuciu godności osobistej. Natomiast w służbie będzie czynił wszystko, by tylko móc okpić sierżanta i wyłgać się od przydzielonej pracy. Tymczasem umiarkowana dyscyplina zapewnia doskonałą służbę w armii amerykańskiej. Na odwrót *G. I.* na urlopie, to znaczy wyzwolony z wszelkiego nadzoru zewnętrznego i z wszelkiej odpowiedzialności wobec zbiorowości wojskowej, nie mając zwyczaju stosowania kontroli wewnętrznej zdolny jest do największych wykroczeń.

SPECJALIZACJA ŻYCIA

Do największych uroków naszego kraju należy przetrwanie poprzez wieki tego, co nazywamy we Francji *honnête homme*. W fermach i fabrykach równie dobrze jak pośród uczonych, rentierów, artystów i kupców spotykamy ludzi, którzy się interesują nie tylko swoim zawodem, ale również wszystkim, co dotyczy doli człowieczej. Przekonywamy się w rozmowie, że mają bogate życie wewnętrzne, wszechstronną ciekawość i bezinteresowną sympatię do wszelkich przejawów życia.

Ameryka odstręcza od takiego nastawienia zarówno przez wykształcenie praktyczne i specjalne, jakie daje obywatelom, jak przez przyśpieszony rytm życia. Interes społeczny wymaga, by ludzie zajmowali się wyłącznie tym, co do nich należy; dlatego inżynier, lekarz, uczony jest niemal zawsze bezradny, gdy tylko wyjdzie poza próg własnej specjalności. Amerykanin jest osobnikiem, któremu nałożono końskie okulary, aby nie zboczył z wytkniętego szlaku. Widzi zapewne lepiej, lecz pole widzenia ma ograniczone. Zaniedbuje w szczególności życie wewnętrzne. Są fachowcy życia wewnętrznego, profesorowie, filozofowie, opłacani za swoją pracę; ale dla niego myślenie stanowiłoby stratę czasu, energii i pieniędzy.

DOLAR

Oto właśnie jedyne zainteresowanie wspólne 130 milionom Amerykanów. To jedyna płaszczyzna rozmowy, na której mogą się spotkać: handlowiec, adwokat, człowiek interesów, chłop i chemik. Nie żeby dolar był ideałem, celem w sobie (Amerykanin nie zna „pończochy" i nie zakopuje swych skarbów), lecz jest najskuteczniejszym środkiem wiodącym do potęgi i szacunku. Jest zwłaszcza — bardziej niż piłka — nieporównanym sportem. Złoto nie jest tu, jak dla Harpagona, bogiem, ale stwarza bogów: miliarderów czci tłum z tego samego tytułu, co zwycięzców Olimpiady. Amerykanin nie jest ani skąpy, ani oszczędny. Nikt nie ma tak otwartej sakiewki jak on, nikt nie ofiarował tylu darów na rzecz muzeów, szkół, szpitali i instytucji dobroczynnych. Nie tyle się liczy nagromadzony kapitał, ile pieniądz żywy, dynamiczny, ten, który krąży i który działa.

Bogactwo jest jedyną rzeczywistą podstawą klasyfikacji społecznej w Stanach Zjednoczonych. Kultura i urodzenie ważą niewiele, ale jegomość, który płaci dwieście dolarów miesięcznie za mieszkanie, nie ma zwyczaju bywać u ludzi, którzy mieszkają za dolarów sześćdziesiąt.

I my mamy przesądy, ani gorsze, ani lepsze.

KONCEPCJA ŻYCIA

Nieraz stajemy zaskoczeni wobec barbarzyńskiej prostoty, z jaką Amerykanie rozwiązują problemy stawiane przez życie. Traktujemy ich cokolwiek wzgardliwie jak duże dzieci, jak uczniaków. Przypominam sobie dyskusję, jaką prowadziłem z jednym z mych nowojorskich kolegów, studentem psychologii, na temat postaci Hamleta. Wysilałem się niezręcznie nad wydobyciem subtelnych motywów, które kazały wahać się szekspirowskiemu bohaterowi. Student przysłuchiwał się niecierpliwie, aż wreszcie przerwał mi z prostodusznym uśmiechem tymi słowy: „Ech, stary, po cóż tak daleko szukać wśród niejasności? Hamleta całkowicie tłumaczy kompleks Edypa. Zresztą nie warto o tym mówić: stwierdziła to już nowoczesna psychoanaliza". Myślałem, że wybuchnę, ale on miał rację, gdy mówił: „Nie ma o czym mówić". Zrozumiałem, że mógłby znaleźć tyle formułek, ile trzeba, by określić i wytłumaczyć w sposób nieodparty problem wolności ludzkiej, symfonie Brahmsa i wiarę w Boga.

Taki sposób patrzenia zbija nas z tropu, lub czasem bawi, i skłania nas do oświadczenia: „idioci, zacofańcy z tych Amerykanów". Nie mamy racji i lepiej byłoby unikać wniosków, zanim poznamy i ocenimy amerykańską koncepcję życia.

W Stanach Zjednoczonych życie nie jest przedmiotem ani rozważań lub marzeń, ani trwogi czy entuzjazmu. Jest ono w istocie swojej cudowną sposobnością działania. Wystrzegać się tam będą prób „zrozumienia" życia (ludzie sobie zawsze na tym łamali zęby, i to od wieków — bez rezultatu). Ograniczą się do jego spożytkowania. Ażeby można było je spożytkować, trzeba je upro-

ścić, odskrobać je z wszystkiego, co jest niezrozumiałe; krótko mówiąc przystosować je do naszych celów, oswoić.

Wtedy staje się przedmiotem dotykalnym, *a matter of fact*. To fakty dające się wyliczyć, sklasyfikować i uporządkować (oto wiedza życia). Analizie subtelnej a nigdy nie ostatecznej, której poddajemy pojęcia, uczucia i motywy ludzkie, Amerykanie przeciwstawiają analizę zmechanizowaną, jeśli nie giętką, to przynajmniej solidną, a sprowadzającą się zawsze do afirmacji lub do negacji. Odcienie myśli podlegają bezlitosnym cięciom na rzecz jasności, która — niewątpliwie — zniekształca prawdę. Ale na cóż człowiekowi prawda, gdy szuka skuteczności?

Pamiętam test ogólnych zdolności, któremu poddaje się wszystkich studentów amerykańskich zapisujących się na uniwersytet. Należało dać odpowiedź w ciągu dwóch godzin na 450 pytań, w rodzaju następujących: „Wolisz życie spokojne od życia ruchliwego — tak czy nie?" „Wolisz sztukę od natury — tak czy nie?" „Odczuwasz onieśmielenie zwracając się do młodej dziewczyny — tak czy nie?". Zebrane arkusze wprowadzało się do maszyny rejestrującej, która dodawała wszystkie „tak" i wszystkie „nie" i która w ostatecznym rachunku wyjawiała najskrytsze tajemnice osobowości studenta, a to w celu ustalenia decyzji — wyboru specjalności, kariery i rodzaju życia.

Amerykanie nigdy nie stawiają sobie pytania: „Czym jest życie?" i wskutek tego wolni są od konieczności wyboru. Za rozsądniejsze uważają pytanie: „Do czego służy życie?", a odpowiadają: „Do działania". Wierzą w wielkość i wagę tego, co robią. Dlatego też patrzą na swe istnienie z głęboką i niewzruszoną powagą, która nie zna bohaterstwa, nienawidzi cynizmu i ironii, a której prawdziwe oblicze można odczytać w ich humorze.

Lubię humor amerykański. Jest niewyczerpanym źródłem śmiechu, wesołości, jest życzliwy, dobroduszny, zabawny i niewinny. Niekiedy ociera się o fantastykę, niekiedy zatapia w śmieszności sytuacje jak najbardziej groteskowe, jak najrzetelniej zabawne, ale skrzętnie omija ustalone instytucje i obyczaje. Nie jest ani drwiący, ani gryzący, ani też gorzki. Amerykanin traktuje życie nazbyt poważnie, by mógł ścierpieć drwiny z tego, co życia dotyczy bezpośrednio. Stąd wynika, że amerykański humor, daleki od tego, by był jak u nas satyrycznym rzutowaniem życia, posiada swój świat, bardzo urozmaicony zapewne, ale oddzielony od życia realnego. Amerykanie uwielbiają śmiech, ale uśmiech ich niepokoi i źle usposabia; prowokuje, bo kryje w sobie niepokojące niedopowiedzenia.

MORALNOŚĆ PRAKTYCZNA

Etyka w kraju, gdzie wszystko osądza się stosownie do użyteczności, jak łatwo się domyśleć, jest wolna od wszelkiej mistyki. Nie jest bynajmniej transcendentnym systemem absolutnych zasad, jest natomiast zespołem praktycznych rad danych człowiekowi w celu zabezpieczenia zbiorowości. Nie ma zasad

kategorycznych: nie ma dobra i zła, a raczej dobro i zło są funkcjami konsekwencji działania. Są czyny dobre i są czyny złe, zależnie od wypadku.

Jak widać, moralność ta jest, w ostatecznym rezultacie, zaprzeczeniem moralności, zważywszy, iż pomija sumienie jednostki. Jeżeli sądy moralne (na sposób amerykański) zbieżne są w ogólności z zasadami sumienia, dzieje się tak dlatego, że często to, co sumienie uważa za obowiązek, zgodne jest z wymaganiami karności uspołecznionej.

Postępować moralnie, to postępować zgodnie ze swym rozsądkiem: taka jest kardynalna formuła Williama Jamesa, wielkiego teoretyka pragmatyzmu; ośmielam się rzec: wielkiego filozofa Stanów Zjednoczonych, tak dalece wciela James koncepcję życia właściwą jego rodakom. Postępować moralnie, to postępować tak, by wszystko było harmonijnie zgodne, — nie w sumieniu (pojęcie uciążliwe i zbędne), lecz w życiu codziennym człowieka, jego rodziny, miasteczka, narodu.

DZIECI

Niezliczone są fantastyczne przesądy każdego narodu w odniesieniu do wszystkich innych. Dla sporej gromady Francuzów rodzina amerykańska — to pan, który spędza życie w swym klubie z nieodłącznym cygarem, pani, która przesiaduje w swoim klubie z papierosem w ustach, oraz pętaki, które się włóczą po ulicach kurząc niedopałki i bawiąc się w gangsterów. W rzeczywistości nie ma na świecie życia bardziej mieszczańskiego niż życie rodziny za Atlantykiem, życie ześrodkowane w *home* i w radościach domowego ogniska. To tylko jest prawdą, że dzieci cieszą się znacznie większą swobodą niż u nas. Nie tylko toleruje się ich kaprysy (z obawy przed rozwojem kompleksów!), lecz one są prawdziwymi panami domu, a rodzice są po to, by spełniali ich pragnienia. Dlatego dzieci amerykańskie są zazwyczaj nieznośne i hałaśliwe. W prasie tamtejszej znajdziemy wspaniałą kolumnę, która nosi tytuł *bringing up father* (wychowanie taty). Daje ona niezgorsze pojęcie o amerykańskiej mentalności rodzinnej.

WCZASY

Amerykanin dzieli swe życie na trzy części: pracę, różne kłopoty i rozrywki. Wśród tych widnieją nasamprzód tzw. „*Comics*". Są to (ależ tak!) przygody epickie, komiczne, bądź sentymentalne Tarzana, Terry'ego i Piratów, sierotki Annie czy strasznego Supermana, bohatera, który sam jeden toczy gigantyczną a zawsze zwycięską walkę z ponurymi nieprzycioły rodzaju ludzkiego. Wszystkie wielkie pisma codzienne (oprócz *N. Y. Times)* publikują te dziecinne rysunki, które każdy obywatel amerykański pochłania, zanim odwróci stronę ku sportom, finansom i polityce. Inne rozrywki, które się stały niemal potrzebą fizjologiczną, to kino, dokąd się idzie przynajmniej raz na tydzień, bez względu na to, jaki jest program; a nade wszystko radio, które karmi (aż do mdłości) 130 milionów słuchaczy jazzem,

swingiem, wszelkiego rodzaju *boogie-woogie*, *gag*, melodramatami detektywistycznymi, reklamą i moralizowaniem. Wreszcie każdy szanujący się Amerykanin ma jakieś *hobby*, to znaczy taką sobie jakąś manię niewinną, „konika", co go pasjonuje; a więc ten zbiera pudełka od zapałek, ów obserwuje ptaszki, inny znów drąży cygarniczki w gałązkach bukowych. *Hobby* tak mocno zapuszcza korzenie w glebę obyczajów tego kraju, iż staje się często cząstką stanu cywilnego, podobnie jak zawód i kolor oczu.

SZKOŁA

Dzieci chodzą do szkoły, jak u nas, ale na tym kończy się podobieństwo, bo wszystko inne jest różne. Pełni wspomnień z „budy", gdzieśmy żyli ścieśnieni na starych ławkach, pociętych scyzorykami, w ciemnej sali, gdzie profesor otoczony był szacunkiem, albo też szykanowany bez litości, stajemy zdumieni na widok pałaców światła i komfortu, jakimi są *high schools* amerykańskie. Podziwiamy instalacje ekranów i głośników w klasach, olbrzymie i piękne sale gimnastyczne, przestrzenne laboratoria i pracownie, gdzie najrozmaitsze zajęcia praktyczne znajdują wszelkie ułatwienia. Ale wejdźmy tylko do klasy. Po upływie kilku minut ogarnia nas panujące tam odrętwienie. Nauczyciel wykłada, uczniowie słuchają grzecznie, żując gumę, drzemią lub czytają *comies*. Nigdy nie drgną, nie zadziwią się i nie przeciwstawią. Panuje karność, ale karność bierna, senna i nie potrzeba wychowawców, by ją zapewnić. Po lekcjach smyki grają w *base-ball* na ulicach lub znikają w kinach.

MIŁOŚĆ

Rodzice wolni są od obowiązku — często kłopotliwego — wprowadzania swych dzieci w tajemnice miłości i mechaniki płci. Podejmują się tego szkoły i tak jest bardzo dobrze. Wiadomości seksualne nie są oddzielone od innych, wskutek czego nie wywołują ani niezdrowej ciekawości, ani przykrych zahamowań. Młodzi Amerykanie mówią o sprawach seksualnych otwarcie, z powagą i rzeczowością, które budzą w nas uśmiech, albowiem my mamy ten brzydki zwyczaj, że albo czynimy do nich aluzje pośrednie, albo też mówimy o nich z cynizmem. A nimi i w tym kieruje zdrowy rozsądek praktyczny — a oto wyniki są takie: jest zjawiskiem normalnym, że chłopiec i dziewczyna lubią przebywać razem, i to znacznie wcześniej nim dojdą do wieku, kiedy by mogli myśleć o małżeństwie. Dlatego flirt stał się w Ameryce instytucją społecznie „uznaną".

Każdy niemal chłopiec, i to już w wieku lat trzynastu-czternastu, posiada swoją *girl-friend*, tak jak posiada zegarek czy wieczne pióro. Nienormalne jest właśnie (w oczach otoczenia i rodziców), jeśli jej nie ma. Dziewczyna (której wcale nie musi „kochać") uśmiecha się z fotografii zdobiącej koniecznie stolik młodzieńca. Idą razem do kina, na zabawę, na wycieczkę, a gdy się sobie znudzą, rozstają się bez dramatu, i wkrótce inna uśmiechnięta

dziewczyna zajmie miejsce poprzedniej na stoliku chłopca. To jest także przyjęte. Nie ma w tym wszystkim mowy o jakimś romantyzmie. Kiedy chłopcy się zbiorą, z całym chłodem porównują zalety swych *girl-friends*, niczym wartość swych zegarków albo wiecznych piór. Co do samego związku, posuwa się on tak daleko, jak daleko sięgają pragnienia czy potrzeby młodej parki.

Niewątpliwie skromność jest nieskończenie rzadsza u dziewcząt w Ameryce niźli we Francji, mimo dziwnej reputacji, jaką tam mają nasze obyczaje. Słowo „dziewczę" kojarzy się u nas jeszcze z czystością, z jaką się bynajmnie nie kojarzy w Stanach. Według pojęć amerykańskich młodzi ludzie mogą używać, ile chcą aż do chwili zawarcia małżeństwa. Ale wtedy kobieta porzuca wszelkie przygody i staje się rozsądną i poważną towarzyszką życia, do której należy zabezpieczenie stałości ogniska domowego. We Francji nie zatraciliśmy jeszcze kultu miłości, a kult ten wymaga od młodej dziewczyny czystości, jaką winien mieć wszelki ideał. Miłość jest u nas podbojem, w którym mężczyzna czyni dla kobiety wszystko aż do chwili, gdy ją zdobędzie; a wtedy ona do niego należy. W Ameryce natomiast miłość — to umowa, którą można rozwiązać, gdy jedna ze stron tego zapragnie. Dodajmy, że o ile młoda dziewczyna francuska jest skromniejsza, o tyle nasza kobieta zamężna czuje się znacznie mniej związana od małżonki amerykańskiej, wskutek dyscypliny społecznej, która Amerykankę czyni rozsądną, a zdrada małżeńska jest u nas i częstsza i — zwłaszcza — mniej gorsząca.

OBYCZAJE POLITYCZNE

Trudno o coś bardziej zdumiewającego Francuza, jak widowisko amerykańskich obyczajów politycznych. U podstaw wyrasta obraz walki dwóch ogromnych partii, które tym się odznaczają, że nie dzieli ich żadna określona różnica. Nie można utrzymywać, jakoby demokraci stanowili lewicę a republikanie prawicę, z każdej bowiem strony znajdują się elementy radykalne, liberalne, umiarkowane i reakcyjne o sile zmiennej zależnie od epoki. Partia nie jest ugrupowaniem ludzi połączonych pragnieniem obrony określonego dążenia czy idei politycznej. Jest to raczej gigantyczna maszyna, której sprawą jest zapewnienie stałości życia politycznego. W Ameryce konserwatyzm jest powszechny, wszyscy są zadowoleni ze swej konstytucji i ze sposobu, w jaki się toczą sprawy. Wszyscy są zwolennikami kapitalizmu, nawet robotnicy, którzy mają dość powodów (na razie) do zadowolenia ze swego losu. Wszyscy są za wolnością i za tolerancją.

Toteż spory rodzą się jedynie na tle zagadnień poszczególnych spraw bieżących i dopiero wtedy wchodzi w grę system partyj, albowiem konstytucja chce, by jedno z dwóch stronnictw posiadało przez cztery lata z rzędu rozległą władzę wykonawczą. Przeciwne stronnictwo przechodzi automatycznie do opozycji i atakuje — lub hamuje — poczynania prezydenta, i to nie tyle z przekonania, ile z tego względu, iż zdrowe życie polityczne wymaga przeciwwagi dla zrównoważenia interesów i utrzymania *status quo* tak mi-

łego wszystkim. Oto przyczyna, dla której dzieje Stanów Zjednoczonych są tak bezbarwne. Są one wyrazem narodu usiłującego zachować równowagę przez wahania dwóch identycznych mas.

Dopiero prezydent F. D. Roosevelt, pierwszy rewolucjonista Ameryki, zdołał zachwiać równowagę i popchnąć swój kraj na drogę postępu. Kto wie zresztą, czy gwałtowne natarcie reakcji nie przywróci wkrótce tej równowagi? Jeżeli obie partie nie różnią się między sobą w niczym zasadniczym, czemu obywatel Stanów skłania się ku jednej z nich, a nie ku drugiej? Na ogół zagadnienie to nie istnieje. Demokratą czy republikaninem jest się z przyzwyczajenia, z tradycji, przez dziedzictwo. Jest się nim dlatego, że ojciec lub pradziad nim był, albo też dlatego, że się należy do danej grupy społecznej, względnie wskutek tego, że się mieszka w tej a nie innej krainie. Tak więc z góry wiadomo, że południe Stanów będzie głosować na kandydatów demokratycznych, obojętne czy umiarkowanych, czy radykalnych. Tak samo nowa Anglia nieuchronnie głosy swe odda na republikanów. Farmerzy głosują po jednej stronie, robotnicy po drugiej: jest więc równowaga miast i wsi. Ostatecznie kraj cały dzieli się na dwa obozy wyraźnie sobie równe, na powstanie których spory ideologiczne nie mają wpływu.

Istnieją dwa czynniki, które powodują, co cztery lata, przechylenia się szali wagi na jedną albo na drugą stronę: przede wszystkim znużenie, jakie naród w końcu odczuwa wskutek obecności tego samego człowieka w Białym Domu (czyż nie był głównym hasłem republikańskim w listopadzie 1944 r. slogan: *It is time for a change?*), poza tym aktywność pewnej mniejszości, składającej się z dwóch do trzech milionów wyborców rozsianych po całym obszarze kraju a zwanych „wyborcami niezależnymi". Do nich to zwracają się gigantyczne kampanie wyborcze, oni głosują na właściwych kandydatów i na właściwe programy polityczne. Być politycznie „niezależnym" w Stanach Zjednoczonych — to znaczy należeć do pewnej elity intelektualnej, i wcale nie jest łatwo stać się takim.

Znałem bardzo zgodne małżeństwo. Harry kończył studia filozoficzne i wyznawał — rzecz niemal niesłychana w USA! — poglądy socjalistyczne. Żona jego, subtelna, wykształcona, pochodziła ze starej rodziny republikańskiej z Nowej Anglii. Podczas ostatnich wyborów prezydenta i mąż i żona zgodzili się, że koniecznością jest reelekcja Roosevelta, chociaż demokraty.

Ale kiedy na młodą niewiastę nadeszła kolej złożenia głosu, owładnął nią nieopisany niepokój. Poczuła nagle, iż nie będzie w stanie nacisnąć dźwigni demokratycznej, która dla niej oznaczała dziedzicznego wroga jej rodziny, jej kasty. Tracąc przytomność nacisnęła dźwignię republikańską głosując na Deweya, którego zwycięstwa przecież się lękała. Sama mi tę swoją przygodę opowiedziała.

ROZSĄDEK, POTĘGA Nr 2

Z obserwacji obyczajów politycznych w Stanach Zjednoczonych można wyłuskać dwie zasady podstawowe, konieczne dla zrozumienia charakteru Amerykanina. Przede wszystkim — *horse sense*, zdrowy rozum, rozsądek świa-

domy, który skłania „wyborców niezależnych" do wyboru odpowiednich kandydatów, a który już poznaliśmy jako podstawową zaletę Amerykanów; następnie — rozsądek jako instynkt zbiorowy, który by można uważać za prawo socjologiczne, nieświadomy rozsądek mas. Aby zapewnić stałość w życiu społeczeństwa, powoduje on istnienie dwóch bezpostaciowych sił politycznych równoważących się nieustannie. To samo prawo socjologiczne tłumaczy i wyjaśnia prostotę stosunków socjalnych, obojętność intelektualną, brak bezinteresowności, „scientyfikację" życia, dyscyplinę społeczną, specjalizację jednostek, pragmatyzm moralny i stosunek do miłości.

RELIGIA JAKO OCZYWISTOŚĆ PRAKTYCZNA

Powstaje pytanie, jakie jest znaczenie religii, sztuki i metafizyki w kraju, który zdecydowanie unika zainteresowania tym wszystkim, co ociera się o nieskończoność, a przekracza dziedzinę rozsądku praktycznego.

Z metafizyką rozwiązanie proste: poza kilku specjalistami — nie istnieje w ogóle, gdyż problem istoty i przeznaczenia człowieka nie występuje wcale.

Natomiast ogromną wprost wagę przywiązują Amerykanie do religii. Szeroka jest ich tolerancja w stosunku do wyznania, do jakiego należy jednostka, ale nie ścierpią, by ktoś nie wyznawał religii „uznanej". Nie tylko nie ma nikt prawa być „ateuszem", ale nawet wolnomyślność względnie wyznawanie wiary „niezarejestrowanej" źle jest widziane.

Jakaż może być rola religii w kraju tak wolnym od zaświatowych lęków? Zrozumiałem ją kiedyś wieczorem w rozmowie z pewnym kolegą, typowym Jankesem, gdy ten zmówił modlitwę przed snem. Istotny sens jego wywodów można streścić jak następuje: „Wiara dobrze mi robi, zatem wierzę". A szerzej: „Wiara dobrze robi ludziom, więc wierzą; ponieważ wiara robi dobrze ludziom, społeczeństwo odnosi stąd korzyść. A więc niech żyje religia!".

I dlatego Amerykanie, wcale nie bardziej mistyczni niż wolnomyślni, wytrwale chodzą do kościoła i uważają religię, z całym chłodem i powagą, za instytucję, której należy się szacunek za to wszystko, co dobrego sprawia. Ich zbiorowy, instynktowny zdrowy rozsądek odczuł, że wiara w Boga i w duszę nieśmiertelną stanowi najpewniejszą gwarancję dobra publicznego; że najskuteczniejszym sposobem okiełznania występnych i anarchicznych instynktów jednostki jest zapewnienie jej wsparcia i zachęty do najlepszych czynów.

KLIMAT ARTYSTYCZNY

Czy można pogodzić sztukę i temperament artystyczny z tego rodzaju mentalnością?

Wśród pisarzy Stanów Zjednoczonych wyróżniają się dwie tendencje: niektórzy jak Poe, Hawthorne, Melville, a dzisiaj Faulkner, Thomas Wolfe i Gertruda Stein piszą bez innego celu poza tworzeniem dzieł sztuki. Inni natomiast — i ci stanowią większość — łączą z tym zajęciem przekonanie o obo-

wiązku pełnienia szerokiej misji społecznej i o tym, iż winni być przewodnikami dla swej ojczyzny. Emerson więc i Thoreau głosili konieczność poniechania zbytniej materializacji życia, którą napiętnował Lewis; Steinbeck, O'Neill i wielu innych pisarzy walczą o sprawiedliwy ład społeczny, podczas gdy Withman i Davenport gloryfikują Stany takie, jakie są, a Lilian Smith toczy bój przeciw nienawiściom klasowym.

Zdanie o literaturze Amerykanie mają dość wyrobione. Naturalnie dumni są ze swych wielkich pisarzy bezinteresownych (nie lubią zresztą Poe'go, o wiele wyżej cenionego we Francji niż we własnej ojczyźnie), ale naprawdę czują sympatię tylko do tych autorów, co pióro swe oddali służbie na rzecz zbiorowości. Na moim uniwersytecie była raz w sali wykładowej gorąca dyskusja nad istotą sztuki; nieustannie wracało pytanie: „Do czego to służy?" Jeżeli sztuka nie służy do niczego, Amerykanie cenią ją tylko o tyle, o ile dodaje ich ojczyźnie prestiżu. Jeżeli zaś ma się jedynie podobać — chętnie to uznają i starają się „wyzyskać ją z pożytkiem" w swych „rozrywkach". Jeżeli jednak za cel sobie obierze naprawę życia, niweczenie zła, gloryfikację użytecznych cnót — wtedy spotyka się z entuzjastyczną zachętą, albowiem staje się jednym z najskuteczniejszych środków dobrej propagandy.

Tak jest: piękno winno być środkiem w literaturze, jak w każdej innej sztuce. Niech architekt wznosi budowle, gdzie piękno zuchwałych linii doskonali użyteczność i wygodę, niechaj malarz i rzeźbiarz przedstawią godność fabryki i kobiety, szlachetność wszelkiej pracy człowieczej; muzyka niech odpręży i rozpogodzi umysły stroskane — a wtenczas sztuka osiągnie takie poważanie, jak dolar, kościół i partia republikańska.

MŁODOŚĆ DUCHOWA A MŁODOŚĆ ORGANICZNA

Zanim zakończę, chciałbym pomówić o młodości. Lata, które przeżyłem w Stanach Zjednoczonych, były to lata młodości, ale i mnie i moich kolegów Francuzów zdumiewała zawsze przepaść, dzieląca nas od młodzieży amerykańskiej.

Młodość, jaką przeżywaliśmy wówczas, to były narodziny na świat, uświadomienie wielkich problemów i upojenie u źródeł życia dopiero co odkrytych. Był to bunt przeciw przesądom i żarliwy idealizm, od którego drżały nasze widzenia przyszłości. I ujrzeliśmy wtedy, że tego „stanu młodości" nie ma w Stanach Zjednoczonych. Amerykanie przechodzą z dzieciństwa w stan dojrzałości bez żadnego kryzysu wewnętrznego. Dlatego to młodzieniec amerykański będzie zarazem bardziej dziecinny (bowiem porzuci swe zainteresowania i swoje spojrzenie na świat dzieciństwa jedynie stopniowo, niewidocznie) i bardziej dojrzały (bowiem gdy tylko dojdzie do rozsądku, stara się jedynie naśladować dorosłych i wtajemniczać się w ich życie) niż młodzieniec francuski. Co zaś do dziewczyny, ta łączy niestłumione dziecięctwo z zamiłowaniem do *maquillage*'u, do strojów i do szczególnego rodzaju flirtu, jaki opisałem.

Jakaż by mogła zrodzić się młodość w krainie, gdzie nie ma idealnego życia czekającego odsłonięcia, nie ma porywających idei, które by zapaliły serca?

Przebywając w środowiskach młodzieży nie trudno stwierdzić, że dominujące zainteresowanie — to gwiazdy filmowe, swing, flirt i bohaterowie *baseball*'u jako też wybór zawodu, *hobbies*, marki samochodu — a wreszcie najlepszy sposób „zrobienia" możliwie najwięcej pieniędzy.

Młodość dla nas, to naprzód ciekawość, urok spraw, które się wymykają. To łatwość zapalenia się do wielkich spraw i poświęcania im wszystkiego bez reszty. To trwoga i żarliwość Pascala i de Vigny, Nervala i Rimbauda. A także prosta miłość życia, miłość nucąca radośnie z sercem lekkim a przepełnionym. Rabelais i Villon, du Bellay, Musset i Verlaine. Młodość — to odmowa usprawiedliwienia, wykorzystania, spożytkowania wszystkiego: to bezinteresowność radości, drżenie duszy.

Ameryka nie ma naszej młodości ducha, a przecież jej naród jest młody. Młodość jej jest inna, niemniej nie pozbawiona ogromnego uroku: to młodość mięśni giętkich i potężnych, czerwonej krwi, równego oddechu. Młodość organiczna.

Naród amerykański — to wielkie ciało, tryskające siłą i zdrowiem. Wszystkie jego organa działają z doskonałością zupełna. Świetnie przystosowane do swych szczególniejszych zadań, harmonijnie są skoordynowane dla dopełnienia wspólnego zadania. Narządy te — to 130 milionów mieszkańców, rodziny, zespoły pracy, instytucje społeczne, organizacje polityczne, religijne i kulturalne. Nieliczne narządy, które szkodzą zdrowiu ciała albo nie odgrywają żadnej pożytecznej roli — neutralizuje się albo wyłącza. Dyscyplina społeczna jest tą substancją, która oliwi wszystkie stawy i wiązania całego ciała, zapewniając w ten sposób zgranie i lekkość działania wszystkich jego części.

JEDNO PYTANIE A DWA NONSENSY

Można by zakończyć w dwojaki sposób:

Albo przyjmiemy założenie, iż nasz kraj stacza się w dekadencję. Wtedy Stany Zjednoczone dostarczą nam przykładu kraju w pełnym rozkwicie: społeczność wzorowa, mocna, dbała o zachowanie zdrowia — społeczność najdoskonalsza, albowiem ludzie czują się tam najszczęśliwsi.

Albo też uważamy, przeciwnie, że Amerykanie są ludem prymitywnym, nie uczłowieczonym — a zdrowie ich jest raczej znakiem zwierzęcości niż cywilizacji; że aby się przystosować do otoczenia amerykańskiego dość będzie odprężyć się i pofolgować sobie. A wtedy Francuzi wydadzą się nam narodem wyżej rozwiniętym, większym z punktu widzenia ludzkości.

Oba te wnioski są tylko dwoma różnymi aspektami jedynego wniosku, jaki jest możliwy, dwoma sposobami oglądu tej samej prawdy. Amerykanie

i Francuzi powinni strzec się zamknięcia w swych pojęciach o sobie i osądach wzajemnych.

Chętnie byśmy sobie wyobrazili Francję bardziej zdyscyplinowaną, bardziej świadomą swych przeznaczeń społecznych i umiejącą włożyć choćby ziarenko praktycznego rozsądku, odrobinę dobrej woli w kierowanie swymi interesami.

A z drugiej strony: Amerykę, która by wynurzyła się ze swej inercji duchowej, aby stać się wrażliwą na tajemnicę życia.

Esprit, listopad 1946.

przełożył *Jan Nowakowski*

BRUNO E. WERNER

SZTUKA W KATAKUMBACH

I

Na wystawach sztuki wiszą dziś znów obrazy, jakich się nie widziało u nas przeszło dziesięć lat. Nie wszystkie są dobre i cudem by było, gdyby się rzecz miała inaczej. Zwiedzając te wystawy często można usłyszeć, jak ludzie, którzy znaleźli się tutaj przypadkiem, dają upust swej złości. Słyszy się takie zdania: „To przecież bezczelność, tego powinno się zabronić!" Lub: „Tych pacykarzy należałoby zmusić, aby się zabrali do jakiegoś rzemiosła!"

Może znajdą się czytelnicy, którzy przyklasną tym głosom oburzenia, wołającym, by zabroniono malarzom malować. Inni znów uznają takie zdania za śmieszne. I rzeczywiście są one śmieszne, lecz zarazem trochę niepokojące.

Przypuśćmy, że przedłoży się tym osobnikom jakąś skomplikowaną formułę matematyczną, lub teorię kwantów Maksa Plancka, bądź też rozprawę ekonomiczną o teorii koniunktur pieniężnych Keynesa, czy fragment II części Fausta (oczywiście nie wymieniając nazwiska Goethego, bo wówczas stanęliby z uszanowaniem na baczność) ...Osoby te mogłyby równie dobrze zawołać: „Te niezrozumiałe bzdury świadczą tylko o tym, że niektórzy ludzie mają za dużo czasu. Należałoby zmusić ich do wykonywania jakiegoś pożytecznego zajęcia".

Znamy oczywiście tego rodzaju wypowiedzi o dziełach naukowych i literackich. W ciągu ostatnich dwunastu lat rozbrzmiewały one niejednokrotnie. Dziś jednak słyszy się je na ogół tylko w odniesieniu do dzieł powstającej nowej sztuki. Osobliwa rzecz: jeśli chodzi o malarstwo i plastykę, każdemu się wydaje, że może zabierać głos i wydawać sądy. Miernik jest taki: dobry obraz — to ten, co mi się podoba. Ten, który mi się nie podoba, jest obrazem złym, a to, czego nie rozumiem, nie ma w ogóle racji istnienia.

Przypuszczam, że w dawnych czasach sprawy te wyglądały zupełnie inaczej. Chyba ludzie, którzy na początku XV stulecia pierwszy raz ujrzeli malowidło wyobrażające nagą parę — Adama i Ewę na ołtarzu braci van Eyck w Gandawie — nie pytali, czy to jest piękne czy szpetne, lub czy odpowiada to ich upodobaniom. A przecież ujęcie perspektywiczne braci van Eyck było w tamtych czasach rzeczą niemniej nowatorską i rewolucyjną niż

np. w roku 1920 — nowoczesna sztuka. Lecz tamci — z jesieni wieków średnich — patrzyli zdumieni, z głęboką czcią, i mówili: „A więc to są Adam i Ewa, to są pierwsi ludzie, o których opowiada nam Biblia!" Oczywiście takie powiedzenie niewiele jeszcze mówi o zrozumieniu sztuki. Lecz ich bardzo proste wzruszenie wobec wielkiej księgi Chrystusowych objawień zostało wzbogacone o to, co nazywamy dziś przeżyciem artystycznym.

W naszej epoce — a zaczęło się to w okresie Odrodzenia — sądy estetyczne odgrywają decydującą rolę. Z pytaniem: „Czy tych dwoje ludzi — to Adam i Ewa, tacy, jakimi opisują ich księgi Mojżesza?" — łączy się dla nas inne zagadnienie: „Czy ten obraz jest dobrze czy źle namalowany?", a w końcu nawet: „Czy podoba nam się ten obraz do tego stopnia, abyśmy chcieli go zawiesić w naszym mieszkaniu?" — To mieszkanie — to przecież mieszczański pokój, miejsce nad kanapą, nad kredensem, nad biurkiem.

Kto spojrzy wstecz, ku sztuce przeszłości, będzie musiał przyznać, że niechęć właściciela mieszkania do zawieszenia na ścianie pokoju jakiegoś obrazu nie może być miernikiem wartości tego obrazu. Albowiem jak wyglądałby w naszym mieszkaniu Chrystus z „Męki Pańskiej" Dürera — umęczony nędzarz, upadający pod uderzeniami oprawców, albo Grünewalda rozkładający się trup na krzyżu, z wrzodami i plamami zakrzepłej krwi, namalowany trupią zielenią? Tak samo nie harmonizowałby ze stylem naszej mieszczańskiej codzienności, jak np. „Widzenie Daniela" — Remdrandta lub „Madonna w grocie skalnej" — Leonarda. Dochodzimy do wniosku, że większość dawnych arcydzieł — oprócz Holendrów XVII wieku — nie była malowana dla pokoi mieszkalnych.

Chciałbym jednak mówić nie o zagadnieniu przeżycia artystycznego, ani też o problemie wartości dzieła sztuki. Raczej interesuje mnie w tej chwili pytanie, czy możemy dziś już z czystym sumieniem zamknąć tę księgę, która zawiera niemiecki dramat ostatnich dwudziestu lat, dramat, którego akt pierwszy był komedią, drugi — tragikomedią, a ostatni — tragedią o rozmiarach niespotykanych w dziejach Europy. Otwieramy przeto niesprawiedliwie dotąd przeoczany rozdział tej księgi, rozdział, którego tytuł brzmi: „Sytuacja tworzącej się sztuki w Niemczech". Okaże się, że sprawa ta obchodzi również i tych ludzi, którzy nie mają szczególnego zainteresowania dla malarstwa, plastyki, architektury itp.

Niesłuszne byłoby mniemanie, że Hitler pierwszy podjął walkę z nowoczesną sztuką. Walka ta zaczęła się już wcześniej. Prowadzili ją ci, którzy już wtedy mówili: „Takie rzeczy powinny być zakazane". Tylko że wówczas nie rozporządzali jeszcze władzą w państwie.

Jaka była sytuacja nowoczesnej sztuki przed r. 1933? Od początku XX wieku można było zauważyć nurtujący sztukę niepokój wewnętrzny — przede wszystkim w malarstwie. Artyści, te sejsmografy nadciągającego moralnego „trzęsienia ziemi", jak gdyby przeczuwali zawczasu, co miało przyjść. Farby zapłonęły, stare formy zostały rozsadzone. Artyści zyskali indywidualność. Zdawać by się mogło, że nieświadomie przeczuli wypadki, które później miały

pchnąć Europę w kocioł dwóch wojen światowych. Już przed pierwszą wojną wystawiano obrazy i rzeźby, które ostrzej przeciwstawiały się starym, utartym pojęciom, niż przed mniej więcej trzydziestoma laty obrazy i rzeźby generacji poprzedniej. Obrazy te wywoływały zdziwienie w szerszych kołach. Malarze jednak oraz miłośnicy sztuki często przyjmowali je bardzo poważnie. Zdarzyło się bowiem coś osobliwego:

Sztuka — a przede wszystkim malarstwo — próbowała opanować dziedziny, dotychczas przed nią zamknięte. Zaczęły ją interesować przeżycia duchowe, skojarzenia myślowe, marzenia senne, wspomnienia wdzierające się niespodzianie do rzeczywistości — krótko mówiąc chodziło jej o obrazy, które miały być czymś więcej niż samym tylko odtwarzaniem natury. Niewątpliwie sztuka ta nie zwracała się z początku do ogółu, lecz jedynie do szczupłego grona ludzi; stało się to jednak samorzutnie. Był to proces podobny do tego, który można było równocześnie zaobserwować w nauce. Przykładem fizyka, która stała się tak skomplikowana, że jedynie niewielu fachowców mogło nadążyć za jej rozwojem, podczas gdy około roku 1800 nawet dyletant w historii naturalnej — jak np. Goethe — mógł dokładnie objąć całość wiedzy przyrodniczej swojej epoki.

Należy żałować, że również i sztuka wstąpiła na tę drogę specjalizacji. Było jej to jednak przeznaczone. W chrześcijańskim średniowieczu sztuka zwracała się do wspólnoty wszystkich wierzących, od wieku XVI w coraz większym stopniu już tylko do miłośników i mecenasów, począwszy od kardynałów i książąt, a kończąc na bogatym mieszczaństwie. Dziś, gdy jesteśmy u schyłku starego mieszczańskiego świata, zwraca się przede wszystkim do małej grupy ludzi, którzy mają dość poczucia piękna, entuzjazmu i gotowości, aby podążać za artystą.

Ten stan rzeczy zarysował się wyraźnie już około roku 1913. Dla szerokiego ogółu stało się to jednak dostrzegalne dopiero po pierwszej wojnie światowej. A więc nie w wojnie należy szukać genezy tych obrazów, które pojawiały się między r. 1920 a 1933. (Wojny bowiem nie mogą wywoływać rozwoju sztuki, lecz tylko go hamują lub przyśpieszają).

Około roku 1910 artyści ci mieli mniej więcej po 30 lat. Wystawiali w Paryżu obrazy, które wywoływały jeszcze większe skandale niż obrazy impresjonistów w dziewiętnastym wieku — i to w Paryżu, tej tolerancyjnej stolicy sztuki, gdzie każdemu wolno robić, co mu się podoba. Urządzali pochody w Turynie i Mediolanie, nazywali siebie zuchwale ludźmi przyszłości, mianowicie futurystami, i oświadczali — ku przerażeniu ludzi poczciwych — że należy wysadzić w powietrze wszystkie muzea, bo w przeciwnym razie Włochy przestaną być krajem żywej sztuki, a staną się krajem sług muzealnych.

W Niemczech, gdzie artyści są bardziej skłonni do refleksji nad światem, łączono się również w grupy, a mimo to nawoływano do odwrotu od przeszłości artystycznej i do skupienia się w sobie.

Poważny szwajcarski pisarz Maks Picard napisał nawet rozprawę, w której starał się udowodnić, że dotychczasowy impresjonizm jest sztuką świata po-

zbawionego bogów i jest odpowiednikiem bardzo szkodliwego relatywizmu w etyce.

Jak w okresach wszystkich młodych ruchów rewolucyjnych, tak i w owym czasie — mianowicie w latach 1910—1920 — niemało też wygłoszono nonsensów. Jednocześnie zaś pisano sporo mądrych, głębokich rzeczy, które wywierały wielki wpływ nawet na uniwersytecką wiedzę o sztuce. Jako przykład może służyć dzieło Worringera „Abstraktion und Einfühlung", na które rzuciliśmy się my wszyscy, młodzi, wygłodniali ludzie, powracający z pierwszej wojny światowej.

Przede wszystkim jednak malowano obrazy, i to takie, które starały się odtworzyć jakieś przeżycie duchowe, nie zaś jakieś miłe wspomnienie o uroczym krajobrazie lub o ładnej kobiecie. Niezwykłe podniecenie tych lat, niepokój i przeczucie czegoś groźnego, co ma nastąpić — wyciskały swe często szpecące piętno na ówczesnej sztuce.

Po pierwszej wojnie światowej sztuka ta stała się popularna na wyższych uczelniach. Pomniejsze talenty i pełni temperamentu adepci sztuki prześcigali się w dzikich eksperymentach. Za wszelką cenę pragnęli zwrócić na siebie uwagę. Brali też w tym udział pisarze o zbyt silnie rozwiniętym intelekcie a dość skąpym talencie twórczym. Czasem w przystępie dobrego humoru robili to, co robią młodzi od stu lat: epatowali mieszczucha. Tak np. powstał światowy związek dadaistów, hochsztaplerskie przedsięwzięcie w stylu muzyki jazzowej, która właśnie wtedy się zrodziła. Rozumnych ludzi to bawiło. Nikt z nich nie brał dadaistów na serio.

Niemała jednak była liczba tych artystów, których należało traktować poważnie. Mieli oni rzeczywiście coś nowego do powiedzenia. Rezygnowali z odtwarzania zmysłowego uroku życia, co było głównym dążeniem starszego pokolelenia. Chodziło im o wyrażenie przeżyć duchowych. Jednostka jako członek zbiorowości, człowiek i jego stosunek do zaświatów — oto były postulaty tematyczne stawiane przez artystów i podniesione przez nich do rangi — żywo dyskutowanego i niebawem zwalczanego — programu. Program ten wyznawali w Niemczech ludzie z „Mostu", z „Niebieskiego Rycerza" (są to nazwy grup artystycznych, dążących do dalekiego i niewiadomego celu). Było też wielu chodzących samopas, jak rzeźbiarze Barlach i Marcks, malarze Karol Hofer i Maks Beckmann i wielu innych.

Dziś trudno sobie wyobrazić, czym było w r. 1918 dla młodego człowieka powracającego z frontu pierwsze zetknięcie się z „Madonną z Ostendy". „Madonnę z Ostendy" namalował na płótnie namiotowym kilkoma farbami jakimi rozporządzał malarz Eryk Heckel, podówczas żołnierz w Ostendzie. Nie była piękna ta Madonna o kanciastym czole, nieproporcjonalnie dużej głowie i nieharmonijnych kształtach. Ale na młodych ludzi wionęło od niej nie tylko oddechem Morza Północnego: urzekał ich wyraz głębokiego uczucia tej Matki Bożej przy jej skromnej niepozorności, tak harmonizującej z podartym mundurem żołnierskim koloru ziemi, wczarowanej skromnymi środkami w świat okopów.

Dla sytuacji malarstwa po pierwszej wojnie światowej znamienny jest

ogromny, niezwykły poryw ducha, który pociągnął za sobą i starszych artystów. Czy wszystko, co rozpalało wtedy młodych, przetrwało — to już kwestia drugorzędna. Najważniejsze było to, że znaleźli coś, co ich porywało.

Jeśli zaś chodzi o działanie tej nowatorskiej wówczas sztuki, która nazwała siebie ekspresjonizmem — zdarzyło się coś naprawdę godnego uwagi: po raz pierwszy od czasów Dürera, a więc od 400 lat, sztuka niemiecka wyszła poza granice Niemiec. Po raz pierwszy zrodziło się — zwłaszcza w Paryżu i w Stanach Zjednoczonych — przekonanie o istnieniu samodzielnej niemieckiej sztuki. Również i tu nie będziemy się zastanawiali, czy opinia ta była słuszna czy też nie. W każdym razie niektóre zagraniczne muzea zaczęły kolekcjonować dzieła sztuki niemieckiej. W paryskich pismach artystycznych reprodukowano obrazy namalowane w Monachium, Dreźnie, Berlinie lub Szlezwiku-Holsztynie. Nowa architektura — te budowle ze stali, szkła, betonu, których nie brak było przecież i we Francji, Holandii, Danii czy Finlandii — została nawet przy jakiejś sposobności nazwana „architekturą niemiecką". Po raz też pierwszy w historii Europy zaczęła napływać do Niemiec młodzież z obcych krajów, aby studiować tu zasady nowej architektury. Wydawało się naprawdę, że w opinii świata nasza twórczość artystyczna zbliża się stopniowo do francuskiej, czego nigdy przedtem nie było.

Staliśmy tak blisko wielkiego celu, jak sobie tego tylko życzyć może naród. Wtedy zaczęła się tragedia niemieckiej sztuki. Koniec jej był taki, że niektórzy z najlepszych artystów wyemigrowali, inni zaś mogli tworzyć jedynie w katakumbach, i że w końcu nie tylko świat zapomniał o sztuce, którą odrzucił jej własny naród, lecz i sam naród zapomniał, co to jest sztuka.

Mniej więcej w połowie lat dwudziestych do sztuki niemieckiej wkradło się pewne znużenie. I w tym wypadku nie jest rzeczą ważną wiedzieć, czy było to rzeczywiście znużenie, czy też opamiętanie się i powrót do poważnych zasad malarskich, powrót od ekstazy do zdrowego rozsądku. Jednocześnie mnożyły się w prasie niemieckiej głosy oburzenia. Pochodziły one od starszych artystów, którzy czuli się przyciśnięci do muru, i od takich ludzi, którzy oświadczali: „tego nie rozumiem, a więc należy tego zabronić". Pomnik ku czci poległych w Düsseldorfie wywołał głosy oburzenia związków kombatantów. Płaskorzeźba Ernesta Barlacha na pomniku w Hamburgu wywołała tak wielki spór, że musiano rozebrać pomnik. Fabrykanci, pastorzy, burmistrze, wyżsi urzędnicy wtrącali swoje trzy grosze i wypowiadali swoje sądy o sztuce. Nikt nie zwracał uwagi na nieliczne głosy, wołające: „Sztuka jest bardzo subtelną i skomplikowaną dziedziną; wydawać sądy o niej przystoi tylko tym, którzy ją uprawiają lub znają się na niej."

Zjawił się natomiast nowy wyraz. Za pomocą tego wyrazu można było zadać nowej sztuce śmiertelny cios. Wyraz ten — to „Kulturbolschewismus". Mam wrażenie, że po raz pierwszy został użyty nie przez narodowych socjalistów, którzy wówczas byli jeszcze zajęci innymi sprawami, lecz raczej przez tych ludzi, którzy mogliby dziś udowodnić, że nigdy nie byli w partii.

Także sympatycy i entuzjaści sztuki popełniali błędy. Do niczego dobrego

nie mogło doprowadzić wbijanie ludowi do głowy, że należy podziwiać nową sztukę, ani też karmienie młodzieży abstrakcyjnymi filozoficznymi wykładami o sztuce, zwłaszcza jeśli czynili to pisarze pozbawieni wrażliwego oka, a pokrywający ten brak głośnymi dyskusjami. Jak w ogóle można było przypuszczać, że w „Trzeciej Rzeszy" zachowa się inaczej żołądek ludu, tak przekarmiany od stu lat oświatą, że w końcu nie mógł już jej strawić! Przypuszczalnie dlatego podniosło się wołanie o barbarzyńców, to znaczy o ludzi, którzy nie wierzą w ducha, lecz tylko w siłę.

Wtedy przyszedł rok 1933, a z nim — wojujący żołdak pochwycił władzę. Musiało to doprowadzić sztukę do zupełnego upadku.

Czy teraz naprawdę możemy zamknąć stronice owej księgi, która zawiera tragedię Niemiec? Czy możemy nawiązać do stycznia roku 1933 i powiedzieć: „Przekreślono trzynaście lat, wówczas był styczeń, teraz mamy luty?" Sądzę, że tak samo nie możemy tego uczynić, jak artyści nie mogą zacząć od tego, na czym stanęli w r. 1933.

Czy się chociaż skończy z przeszłością, jeśli się postawi pod nią kreskę? Jeśli się da całkiem nowe wychowanie artystyczne tym młodym ludziom, którzy nic nie wiedzą o wielkiej twórczości własnego kraju i obcych narodów? Wychowanie artystyczne jest dobre, jeżeli kieruje nim odpowiedni nauczyciel, lecz — jak już mogliśmy zauważyć — jest ono niebezpieczne, jeśli kierowane jest przez niewłaściwych pedagogów.

Na pewno każdy z nas słyszał w swoim otoczeniu wypowiedzi podobne do tych, jakie przytoczyłem na początku: o zwyrodniałej sztuce, która się znów odradza, a której należałoby policyjnie zabronić. Może niektórzy spośród nas nie mieli ochoty sprzeciwiać się temu, bo i im samym nie podobały się te obrazy i rzeźby, lub dlatego, że fryzyjski lub bawarski dom więcej im odpowiadał niż budowle ze stali, szkła i betonu. Ale czyż tego rodzaju wypowiedzi, usiłujące zwalczyć przemocą twórczość malarzy i rzeźbiarzy, nie są poczęte z tego samego ducha, który sprowadził na nas nieszczęście? Sztuka przemawia jedynie do tych, co umieją patrzeć i mają dużo wolnego czasu, umiejętności skupienia się i zapału — i wreszcie choć trochę szacunku dla niej, nawet jeżeli początkowo jest im obca. O wolne chwile i możność skupienia się dziś nie łatwo, lecz wrażliwego oka, zapału i szacunku wymaga sztuka bezwzględnie — jest bowiem rodzaju żeńskiego.

Bardzo to pocieszający objaw, że ludzie znów dyskutują z wielkim zapałem o nowych obrazach, a nawet skaczą sobie do oczu Skoro wolno gwizdać w teatrze, kiedy się sztuka nie podoba — to równie dobrze można głośno wyrażać swoją dezaprobatę na wystawie. Nie znaczy to, aby należało od razu grozić represjami. Jednakże wydaje mi się, że tego rodzaju dyskusje dziś są jeszcze trochę przedwczesne. Przede wszystkim ludzie muszą się pozbyć siłą narzuconych zapatrywań. Muszą się znów nauczyć patrzeć. Ci, co znają muzykę jedynie w postaci przebojów wygrywanych na patefonach, nie są powołani do tego, aby gwizdać na koncercie symfonicznym. Że się podoba im operetka „Domek trzech dziewcząt" — to ich sprawa osobista. Lecz jeżeli z tego

powodu zademonstrują swoje niezadowolenie gwiżdżąc na symfonii H-moll Schuberta, to naturalną reakcją publiczności będzie wyrzucenie ich ze sali.

Od przeszło dziesięciu lat publiczność niemiecka karmiona była — na wystawach żyjących artystów — wyłącznie sztuką dla tłumów, to jest — użyjmy porównania z innej dziedziny — czymś w rodzaju muzyki rozrywkowej.

Dlatego sądzę, że nie można zamykać na styczniu 1933 r. rozdziału księgi o naszej tragedii, zatytułowanego „Sytuacja sztuki w Niemczech".

II

Przepaść dzieląca sztukę od publiczności jest dziś sprawą, która niepokoi wielu ludzi, zarówno w Berlinie, Hamburgu czy Monachium, jak i np. w Londynie. Uwidoczniło się to z okazji londyńskiej wystawy Picassa. Wydaje mi się, że aby można było mówić o tym w Niemczech, trzeba najpierw zdać sobie dokładnie sprawę z naszego dzisiejszego stanowiska.

Monachium 1937. Słoneczny letni dzień. W Monachium pełno cudzoziemców. Panuje nastrój świąteczny. Adolf Hitler otworzył „Wielką Niemiecką Wystawę Sztuki" w Domu Sztuki Niemieckiej, w tym gmachu, który monachijczycy nazywają z powodu jego pękatych kolumn galerią serdelków. Sama wystawa dawała niejeden powód do wesołości, poczynając od obrazu przedstawiającego świętego Jerzego w zbroi, którego autorem był Hitler, a kończąc na nagich, lecz pięknie ufryzowanych stenotypistkach, które miały wyobrażać gracje — arcydzieła Adolfa Zieglera.

Niecały jednak dzień upłynął tak wesoło, chociaż urządzono rodzaj zabawy karnawałowej z pochodem. Następnie udaliśmy się na wystawę „Zwyrodniała sztuka", która była jednocześnie otwarta w Hofgarten na Galeriestrasse.

Przypominało to drogę z urządzenia *Kraft durch Freude* [1]) w stylu majówki rzemieślniczej — do obozu koncentracyjnego.

W mrocznych, niskich pokojach porozwieszano ciasno jedne przy drugich, jak znaczki pocztowe, eksponaty postawionej pod pręgierz sztuki. Wyglądało to zupełnie jak muzeum okropności. Były tam zbite ciasno obrazy dadaistów z roku 1920, których żaden rozumny człowiek nie traktował inaczej niż jako żart artystyczny. Tuż obok wisiały obrazy o wyraźnej tendencji politycznej, eksperymenty i próby poważnych artystów z tego samego okresu; a pośród tego wszystkiego — wiele najcenniejszych dzieł nowego malarstwa, przed którymi stawali kiedyś na wystawach zachwyceni ludzie, jak również inne, które z wielkim sukcesem reprezentowały niemiecką sztukę w Oslo, Nowym Jorku, Paryżu, Zurychu. Były tam między innymi obrazy zmarłego Corintha, którego imię artyści wymawiali z czcią należną mistrzowi; miłe obrazy, jak np. „Śpiewająca ryba" Pawła Klee; religijne obrazy von Noldego; jedna z najpiękniejszych martwych natur Schmidta-Rotluffa i wiele, wiele innych.

Organizatorzy wystawy postarali się jednak o uśmiercenie tych wszystkich obrazów, wklejając pomiędzy nie wycinki z gazet lub tytuły artykułów, jak:

[1]) Organizacja masowych wczasów (przyp. red.).

„Sztuka burdelowa", „Sabotaż armii", „Dziewka jako ideał obyczajowy", „Wyszydzanie chrześcijaństwa", „Żydzi, obłąkani, zbrodniarze".

Było to ordynarne fałszowanie prawdy. Przypominało to do złudzenia metody gestapo, które po uwięzieniu przyzwoitego człowieka stosowało zasadę: Już my go tak urządzimy, że będzie wyglądał jak urodzony zbrodniarz.

Szeroka publiczność, nie umiejąca odróżnić wartościowych obrazów i rzeźb od kiczów, padła ofiarą tej metody. Wydawało się po prostu cudem, że nie umieszczono na tej wystawie na przykład arcydzieł niemieckiej rzeźby z XIV lub malarstwa z XV wieku. Byłyby tutaj całkowicie na miejscu. Powstał był zresztą wtedy projekt, aby i starą sztukę niemiecką postawić pod pręgierz.

Był to rok 1937 — okres, kiedy „on" nie był jeszcze nazywany największym wodzem, ale największym artystą. W tym, jak we wszystkim, był dyktatorem. Najpierw nakazał, aby specjalna komisja wybrała dla Domu Sztuki obrazy charakterystyczne dla sztuki niemieckiej. Następnie wziął się sam do roboty, zwymyślał Adolfa Zieglera, dyrektora Departamentu Sztuki, kazał przynieść z piwnicy obrazy odrzucone, a zawieszone wyrzucić do piwnicy.

Zwolna Dom Sztuki nabrał specjalnego charakteru. Charakter ten przejawiał się także i w plastyce; w tym dziale sztuki widywało się jeszcze niekiedy w pierwszych latach narodowego socjalizmu dobre prace, podczas gdy później pleniły się już tylko monumentale muskularne herosy i bohaterskie nagości. Najlepszym przykładem będzie tu twórczość Arno Brekera, niezbyt wartościowego człowieka, lecz niewątpliwie utalentowanego rzeźbiarza, oraz jego kolegi Thoraka, nazywanego przez artystów *pneumothorax*.

Jak się przedstawiała wystawa? Hitler miał zwyczaj oglądać obrazy ułożone według tematów na podłodze. W rezultacie widziało się salę pejzaży śnieżnych, inną — zakładów przemysłowych, trzecią — pejzaży górskich, czwartą — nagich dziewcząt. Wystawiane wówczas obrazy można podzielić na cztery kategorie. Na pierwszym miejscu — aktualności polityczne, jak np. „S. A. maszeruje". Początkowo, ku ogólnej wesołości, obraz ten figurował w katalogu pod nr. 175, później jednak ta niebezpieczna cyfra paragrafu [1]) została zmieniona. — Albo „Wódz przemawia" — idealistyczno-realistyczne malowidło z okresu walki o władzę, przedstawiające mistrza masowej demagogii przemawiającego do kilku zwerbowanych wyznawców.

Drugi dział stanowiły obrazy o tematyce erotycznej, lubujące się specjalnie w nagości. Dały one posłowi François Poncet pomysł do kilku dowcipnych powiedzeń, które stały się popularne.

Trzeci i największy dział stanowiły dekoracyjne malowidła podobne do malowanych parawanów. Rzecz ciekawa, że kilku utalentowanym malarzom, którzy starali się trafić w styl tej wystawy, przyjęto właśnie najgorsze obrazy. Zresztą wszystkie te obrazy były najzupełniej pozbawione wartości artystycznej, tak że dziś jeszcze można powiedzieć: obrazy, które były wystawione w Domu Niemieckiej Sztuki, są z pewnością złe.

---

[1]) Dotyczącego homoseksualizmu (przyp. red.).

Jedynym wyjątkiem były tu obrazy z czwartej kategorii, do której należeli ci poważni starsi artyści, którzy dlatego mogli wystąpić tu z umiarkowanym impresjonizmem, że nie wywołali w swoim czasie zgorszenia żadną ekstrawagancją, lub dlatego, że akurat obchodzili 70-tą rocznicę swoich urodzin.

Tak wyglądała dozwolona w Niemczech sztuka, której wyboru początkowo dokonał pan Ziegler, również i pod względem techniki słaby malarz, o ideałach z salonu fryzjerskiego i kawiarni, następnie pan Hoffmann, rzecz charakterystyczna — fotograf. Nad tym wszystkim jednak unosił się, wtrącając się do każdej sprawy z właściwą sobie niepohamowaną bezwzględnością, duch tego człowieka, który kształcił swój smak na budowlach wiedeńskiego Ringu i na Makarcie, i który później sprzedawał pocztówki i akwarele własnego pędzla, obnosząc zawsze ze sobą przekonanie, że byłby „właściwie" dobrym malarzem i wielkim architektem, gdyby nie poświęcił tej kariery na rzecz polityki.

Obok tej dozwolonej sztuki istniała jeszcze okazyjnie, w antykwarniach, ta niepożądana. Były to po większej części obrazy impresjonistów, od Maneta do van Gogha. Wreszcie była też i sztuka zakazana: artyści tacy jak Karol Hofer, Emil Nolde, Maks Beckmann, Eryk Heckel, Otto Dix, Werner Scholz, Ksawery Fuhr; polegli podczas pierwszej wojny światowej malarze Franz Marc i August Macke, oczywiście abstrakcjoniści, jednym słowem — wszyscy ci, którzy dążyli do nowego stylu, do nowego wyrazu w malarstwie i do takich form, które odpowiadały ich przeżywaniu naszej epoki.

Żaden z tych malarzy, którzy przeważnie byli w wieku 55—70 lat, nie miał już wystawiać w Niemczech po r. 1937. Niektórzy, jak Schmidt Rottluf lub Pechstein, otrzymali zakaz malowania. Istniało bowiem coś takiego! Pracowali po kryjomu lub przynajmniej samotnie, bez oddźwięku, który konieczny jest artyście, aby mógł tworzyć. Tworzyli w katakumbach. Kto ich tam nie widział, ten nie może mieć pojęcia o przerażającym osamotnieniu i głębokim tragizmie ciążącym na ludziach, którzy z natury swojego powołania są wrażliwi i subtelni...

Na szczęście żyli jeszcze, rozproszeni po kraju, ludzie, którzy nie dali się wprowadzić w błąd przez Hitlera, i tacy, którzy kupowali obrazy potajemnie, w tych właśnie katakumbach. W ten sposób wybuchł np. mały skandal, kiedy znany a zakazany malarz, zmuszony do złożenia w Departamencie Sztuki zeznania o swoich dochodach, podał sześciocyfrową liczbę. Następstwem było mocniejsze przykrócenie cugli.

Dla publiczności jednak była ta sztuka wyklęta. Świadczy o tym ponury fakt w historii niemieckiej kultury: mieszkańcy pewnego miasteczka w północnych Niemczech spluwali na ulicy spotykając 70-letniego Ernesta Barlacha, jednego z najsubtelniejszych artystów i największych mistrzów rzeźby religijnej naszej epoki. Powodem było to, że jego święci, pasterze, chłopi, rybacy — mieli wschodnie rysy twarzy.

Tak było ze starym pokoleniem. Młodzi artyści, którzy nie wyszli z kręgu wpływów swoich mistrzów, również pracowali w katakumbach, jeszcze bardziej osamotnieni, jedynie dla nielicznych odwiedzających ich przyjaciół.

Niektórzy emigrowali. Nikt ich nie zna. Nawet miłośnicy sztuki znają tylko niewielu spośród nich. Kto na przykład wie coś o Brunonie Marquart z Prus Wschodnich, który malował najpierw w Hiszpanii a potem we Włoszech południowych, a który jest jednym z najlepszych malarzy naszego stulecia? Kto wie coś wreszcie o tych dwudziesto- i trzydziestoletnich, którzy szukali, zrozpaczeni, mistrzów, którzy czuli, co się święci, a nie mogli dostać żadnych krajowych czy zagranicznych obrazów czy rzeźb, z których mogliby się czegoś nauczyć. Zamiast pieniędzy nosili w portfelu obrazki wycięte ze starych pism artystycznych. (Uwaga na marginesie: co za specyficznie niemiecka omyłka, że artysta jest oryginalnym geniuszem, który prawzory swoje czerpie li tylko z własnej wyobraźni!)

Narodowy socjalizm rozwiązał również problem młodych artystów: w 1938 lub 1939 r. zaciągnięto ich do wojska, gdzie w ciągu siedmiu lat mieli sposobność zapomnieć o troskach związanych z płótnem i pędzlem. Taki był koniec sztuki w Trzeciej Rzeszy. Jednocześnie był to koniec krytyki artystycznej, która — pomimo zakazu — przetrwała długo, dzięki metodzie pisania między wierszami.

O tej przeszłości pragnę przypomnieć dziś, kiedy znów się zaczyna dyskusja na temat przepaści między sztuką a publicznością. Czyż jednak most nad tą przepaścią może być przerzucony jedynie za pomocą wychowania artystycznego? Wszystkie starania — a było ich wiele — podejmowane w XIX i XX wieku, od Lichtwarka do Maksa Sauerlanda (których zasługi są niezaprzeczalne), nie mogły nic na to poradzić, że przepaść jeszcze się pogłębiła. Nie może też być inaczej w epoce, której brak wspólnych powiązań. Albowiem tylko takie powiązania, wspólna jakaś wiara — mogłyby wypełnić tę przepaść. Dalekie to czasy, kiedy taki wspólny duch ożywiał twórczość artystów. W tamtych czasach najdrobniejszy szczegół ornamentacyjny wyrażał coś z tajemnicy wielkiej duchowej wspólnoty. Cały wiek XIX stoi już pod znakiem tego tragicznego rozłamu, wspólnota bowiem została robita. Wiek ten nie mógł stworzyć na nowo własnych ram dla swoich obrazów.

Coraz więcej jest znaków na ziemi i niebie, że zbliżamy się ku nowej epoce, która znów będzie miała głębsze wspólne powiązania. Może to jednak jeszcze potrwać, albowiem w przebiegu dziejów kultury życie jednego pokolenia ludzkiego prawie się nie liczy.

Nordwestdeutsche Hefte, Heft 2, 1946.

przełożyła *Maria Leśniewska*

S P R A W O Z D A N I A

DOROBEK PISARSKI JANA DOBRACZYŃSKIEGO

JAN DOBRACZYŃSKI: *Bernanos-powieściopisarz.* „Towarzystwo Wiedzy Chrześcijańskiej", Lublin, 1937; str. 81.

JAN DOBRACZYŃSKI: *Lawa gorejąca.* Księgarnia św. Wojciecha, Poznań, 1939; str. 107.

JAN DOBRACZYŃSKI: *Dwa stosy.* „Panteon", Warszawa, 1947; str. 327.

JAN DOBRACZYŃSKI: *Szata godowa.* Gustowski, Poznań, 1947; str. 224.

JAN DOBRACZYŃSKI: *Najeźdźcy.* „Oficyna Księgarska", Warszawa, 1947; tom I. — str. 448, tom II — str. 436.

JAN DOBRACZYŃSKI: *W rozwalonym domu.* „Czytelnik", 1946; str. 256.

JAN DOBRACZYŃSKI: *Skąpiec Boży.* Niepokalanów, 1946; str. 128.

ROZMIAR DOROBKU

Bez najmniejszej przesady rzec można, że Jan Dobraczyński jest jednym z „problemów" polskiej literatury dnia dzisiejszego. Pisarz ten w ciągu sześciu miesięcy rzucił na rynek pięć pozycji książkowych, w tym jedną liczącą bez mała tysiąc stron. Zbieg okoliczności wydawniczych umożliwił Dobraczyńskiemu potężny debiut równocześnie wszystkimi powieściami i sprawił, że krytyk literacki — choćby najbardziej niechętnie nastawiony do jego twórczości — nie może przejść obojętnie obok pisarza, który z takim rozmachem wszedł na literacką arenę.

Pierwsza z wydanych książek *(W rozwalonym domu)* zyskała autorowi popularność wśród szerokich rzesz czytelników, a ostatnia *(Najeźdźcy),* mimo zasadniczych zastrzeżeń recenzentów i krytyków, jest w księgarniach rozchwytywana, a w czytelniach zaczytywana. Krytycy czują się jakby z lekka zażenowani tym powodzeniem i właściwie solidnego i przychylnego omówienia w prasie literackiej doczekała się tylko książka *W rozwalonym domu.* Inne, jak dotąd, albo pominięto milczeniem, albo przyjęto z licznymi zastrzeżeniami. Równocześnie jest to bodaj jedyny demonstracyjnie i nieustannie katolicki powieściopisarz polski. Katolickość jego powieści i publikacji jest o wiele bardziej namiętna, prosta i jawna niż powieści Zawieyskiego czy Malewskiej. Wszystkie te względy sprawiają, że powieściami Dobraczyńskiego należy się bliżej zainteresować i spróbować określić ich miejsce we współczesnej literaturze polskiej.

Gdy około Bożego Narodzenia, w niedługim czasie po *W rozwalonym domu,* niemal równocześnie ukazały się trzy książki Dobraczyńskiego — spotykały go raz po raz sceptyczne zarzuty, że zbyt dużo pisze, by mogło to mieć wartość. Zarzuty niesłuszne. Książki, które ukazały się niemal równocześnie — pisane były na przestrzeni dziesięciolecia. *Dwa stosy* noszą datę 1937—39; *Szata godowa* — 1940; *Najeźdźcy* — 1940—46; *W rozwalonym domu* — 1945. Niewielka książeczka *Skąpiec Boży* napisana została w sierpniu 1946 roku, gdy *Najeźdźców* zaczęto drukować. Pisarz jest rzeczywiście płodny. Kończąc jedną pracę — zasiada do drugiej. Stwierdzenie tego faktu może służyć tylko jako podstawa do pochwały jego pracowitości, nigdy zaś nie może być kryterium osiągnięć artystycznych. O tej prawdzie pouczają nas choćby dzieje literatury francuskiej, a i u nas nie brak pozytywnych przykładów.

NA POCZĄTKU — WIELCY KATOLICY

Jan Dobraczyński doszedł do literatury przez katolicyzm. Katolicyzm jest źródłem całej jego twórczości i po dziś dzień jej najbardziej mocnym ideowym akcentem. W wydanej w roku 1939 książeczce-essayu o Giovanni Papinim napisał o sobie samym: „W tych czasach, gdy każdy młody człowiek urabia sobie swój ideowy program życiowy, społeczno-polityczno-moralny, manifest *Dziejów Chrystusa* musiał mną

wstrząsnąć. Zapragnąłem tak jak Papini postawić wszystko na kartę wiary i zagrać całą stawkę o katolicyzm".

Trzy czy cztery lata przed tym wyznaniem — Dobraczyński rozpoczął pracę pisarską opowiadaniami drukowanymi w *Prosto z mostu* oraz publicystyką i essayistyką. Te ostatnie tyczyły przede wszystkim spraw katolickich, światopoglądowych i moralnych, ze szczególnym uwzględnieniem katolicyzmu romańskiego — francuskiego i włoskiego. W atmosferze tego rodzaju zainteresowań powstały dwa studia literackie, którymi Dobraczyński zadebiutował na rynku książkowym: *Bernanos-powieściopisarz* oraz *Lawa gorejąca* (o Papinim). Jednocześnie, równolegle do obu essayów, napisał powieść *Dwa stosy*, która — zgodnie z zainteresowaniami autora — jest stopem rodzimych, słowiańskich i polskich, elementów katolickich z takimiż elementami romańskiego zachodu Europy.

W książeczce *Bernanos-powieściopisarz* Dobraczyński, przeprowadziwszy bardzo rzetelną analizę twórczości francuskiego pisarza — nie pod kątem wartości i struktury artystycznej jego dzieł, lecz tylko i wyłącznie w aspekcie wiary i moralności katolickiej — definiuje postawę pisarza mającego prawo do nazwy „katolickiego". Definicja, jaką podaje, jest o tyle interesująca, iż Dobraczyński jest jej sam wierny przez całą swą dotychczasową twórczość, jest jej może aż zanadto wierny, co dzieje się ze szkodą dla prawdy artystycznej jego dzieł.

Definicja brzmi jak następuje: „Pojęcie więc pisarza katolickiego musi odpowiadać dwom zasadniczym wymogom: autor musi być katolikiem, przynajmniej określonym negatywnie (nie być niekatolikiem), lecz rzeczywiście (a nie tylko formalnie) i dzieło jego musi być dziełem katolickim. Przedstawiając życie nie może zapominać, że zewnętrzne życie fizyczne jest tylko fragmentem życia duchowego, rozpoczynającego się dopiero wtedy, gdy pierwsze gaśnie; toteż nie może spraw ziemskich pozostawiać nierozwiązanymi, a jednocześnie skończonymi, ale odnosić je winien zawsze do przyszłości. Nikt mu nie każe, aby wykraczał poza ramy życia ziemskiego, musi jednak wiązać teraźniejszość z przyszłością w sposób konkretny i wyraźny".

Książeczka o Bernanosie zawiera jeszcze szereg spostrzeżeń Dobraczyńskiego tyczących problematyki katolickiej i religijnej, które swój wyraz powieściowy znajdą w jego późniejszych książkach. Lektura *Bernanosa* dostarcza klucza, który pozwala zrozumieć znaczenie paru późniejszych fragmentów i scen, jak na przykład dziwnego i zagadkowego zakończenia *Najeźdźców*. Zrozumieć — choć nie zawsze uznać. Ale o tym — na właściwym miejscu.

W dwa lata później wydał Dobraczyński *Lawę gorejącą* — studium o G. Papinim. O ile jego książeczka o Bernanosie była analizą powieści Francuza — tutaj daje opis namiętnego życia samego pisarza. Jest to studium o gorącym katoliku włoskim. Z wszystkich znanych mi prac Dobraczyńskiego — ta niewątpliwie jest napisana najpiękniej. Dobraczyński uwielbia Papiniego, uwielbia właśnie dla wściekłej pasji tego pisarza, którego drogi prowadzą od ateizmu do katolicyzmu, katolicyzmu najbardziej gorącego i integralnego. Jeszcze raz powtarza się, choć w nieco innych wymiarach, historia świętego Pawła.

Jak to często w takich razach bywa — pisarz wtedy tworzy rzecz piękną, gdy przedmiot swego opisu obdarza płomiennym uwielbieniem lub gorącą nienawiścią. Gdy porównamy dwie broszury, w niewielkim odstępie czasu napisane, i gdy nawet sięgniemy do trzeciej podobnej, do *Skąpca Bożego*, monografii o Ojcu Kolbe — bez trudu zauważymy różnicę. *Bernanos* jest studium religijno-literackim, trafnym lecz spokojnym; *Skąpiec Boży* jest próbą przetłumaczenia świętości na język popularny, codzienny. Świętości, którą autor podziwia, ale wobec której jednak pozostaje tylko widzem i sprawozdawcą. W *Lawie gorejącej* Dobraczyński czuje razem z Papinim, rozumie go i podziwia, ba! ubóstwia go nawet.

Nieznane mi są drogi katolicyzmu Dobraczyńskiego, nie wiem przez jakie tarapaty walk duchowych przechodził on w młodości i nie wiem, czy w ogóle je przechodził, — ale w tym nadzwyczajnym przejęciu się dramatem Papiniego tkwi niewątpliwie faktyczny albo potencjalny dramat własny Dobraczyńskiego. Jeśli sam nie przeżywał dramatu wiary — lub przeżywał go w mniejszym stopniu, gdyż nigdzie jeszcze nie dał temu tak namiętnego i jaskrawego wyrazu jak włoski pisarz — to w każdym razie problem ten tkwił w nim, może go nawet i męczył. Stąd to zrozumienie dla Papiniego, stąd przejęcie się tym pisarzem. *Lawa gorejąca* to najpiękniejsza i najbardziej namiętnie napisana książka Jana Dobraczyńskiego.

Podobną, choć nieco chłodniejszą temperaturę, odnajdziemy w ogłoszonym po

wojnie w *Dziś i jutro* studium o Nowaczyńskim, pisarzu, który też fascynuje Dobraczyńskiego.

„DWA STOSY"

Dwa stosy, powieść o dwóch tragediach historycznych: Husa i Joanny d'Arc — splecionych tematycznie motywem walk i przygód polskiego rycerza Bolesty — powstała w atmosferze lektury współczesnych francuskich pisarzy katolickich, Bernanosa i Mauriaca. Piekielny dramat rodzinny — wzajemna nienawiść męża i żony, splot przypadków, który kochanką ojca czyni ukochaną syna, wreszcie podwójna zbrodnia: żono- i synobójstwa — to fabuła jakby żywcem wzięta z Mauriaca, z współczesności, i osadzona przez polskiego pisarza w latach, które zostały przez historię określone jako przełom średniowiecza i Renesansu. Wśród wielu zarzutów, jakie krytycy wysuną i wysunąć by mogli pod adresem Dobraczyńskiego, jeden nie pojawi się na pewno: nie można go oskarżać o brak pisarskiej odwagi.

Uwypukli się to szczególnie w jednej z jego późniejszych powieści; już w *Dwóch stosach* mamy śmiałą koncepcję powiązania potwornej tragedii rodzinnej przeciętnego rycerza średniowiecznego z tragediami historycznymi, z wielkimi procesami ideologicznymi. Przerastają one moc rozumienia polskiego wojaka; wpierw demoralizują go — wczesne herezje rodzącego się Odrodzenia rozgrzeszają duchowe rozterki i prywatne zbrodnie — potem jednak nawracają z powrotem na drogę wiary i cnoty. Między dwoma historycznymi stosami — stosem Husa i Joanny — rozgrywa się dramat osobisty Bolesty.

W *Dwóch stosach* nader łatwo można wyodrębnić trzy części utworu: sprawę Husa, sprawę Joanny i sprawę Bolesty. Określenie „nader łatwo" ma tutaj raczej intencję ujemną. Dobraczyński potrafił technicznie powiązać dramat Bolesty z wypadkami historycznymi, ale powiązanie to jest zupełnie mechaniczne, przypadkowe. Dramat Bolesty jest dramatem wszechczasowym, ogólno-ludzkim, odgrywanym wśród coraz to innych akcesoriów historycznych, w innych strojach i dekoracjach, ale zawsze przez podobnych sobie ludzi.

Uważna lektura historii średniowiecznej podsunęła autorowi pomysł interesujący a zgodny z założeniami katolickimi: pokazania fatalnych skutków herezji i uzdrawiającego wpływu prawdziwej, ortodoksyjnej świętości. Osadził wobec tego dramat swego bohatera u schyłku średniowiecza, w pierwszej połowie wieku piętnastego. Nie potrafił go jednak organicznie zespolić z historią Husa i Joanny. Może zresztą zawinił tu punkt wyjścia; widocznie autor koniecznie chciał bohaterem swej książki uczynić Polaka, i to takiego Polaka, który losy swe splótł z obu równocześnie sprawami. Mógł to być tylko rycerz zgoła pośledni, jakiś szarak historyczny — a więc w takim razie trudno było go wprowadzić zbyt blisko w istotę obu tragedii historycznych, trudno było stopić go zbyt ściśle z obu równocześnie wydarzeniami. Szczęśliwa intuicja pisarza odnośnie konstrukcji powieści (jedność bohatera i jedność czasu) okazała się raczej niekorzystna dla merytorycznej strony powieści. Dramat Bolesty rozgrywa się wprawdzie na tle dramatów historii, ale w rzeczywistości nie jest z nimi wcale złączony. Dlatego łatwo go wyodrębnić.

Równie oddzielnie dzieją się dramaty Husa i Joanny. Dobraczyński nie próbuje dać żadnego epickiego obrazu Europy tamtych dni, w którym mógłby znaleźć dla obu stosów jeden wspólny mianownik historyczny i ideowy. Nie czyni tego, gdyż zamiarem jego było tylko opisanie jednego z wiecznych dramatów człowieczych. Oba stosy są tylko ilustracją pewnej tezy religijnej, odniesionej do jednostki. Jest to właśnie metoda pisarska Mauriaca i Bernanosa, którzy tworzą dramaty jednostek a nie społeczeństw.

Sprawa Husa, w przeciwieństwie do sprawy Joanny, jest u Dobraczyńskiego wyraźnie zlekceważona. Niewspółmierność tych obu części powieści jest rażąca. Autor wyraźnie unika bliższego analizowania herezji oraz całej sprawy czeskiej. Ogranicza się do czysto historycznych relacji, i to dosyć popularnie historycznych. Inaczej rzecz się ma z Joanną. Tutaj Dobraczyński był w swoim żywiole. Pasjonowała go postać świętej pasterki i zapragnął pokazać ją za życia, gdy jeszcze nie miała nad głową aureoli oficjalnej świętości. Udało mu się to dobrze. Joanna jest bardzo ludzka i bardzo święta.

Być może, iż gdyby książka ta ukazała się w roku 1939, przed wojną, niejeden z młodych krytyków wzruszyłby ramionami z powątpiewaniem — czy rzeczywiście możliwa była taka świętość za życia, czy nie jest to sztuczne? Zastrzeżenia byłyby podobne tym, jakie często moi rówieśnicy wysuwali pod adresem prawdy

psychologicznej zbaraskiego czynu Skrzetuskiego. Doświadczenia wojenne, obozowe, więzienne i powstańcze — przekonały nas, że ludzie gotowi byli niejednokrotnie iść na niemalże pewną śmierć i niejednokrotnie potrafili postępowaniem swym wznosić się zaiste na wyżyny świętości. Joanna była właśnie taka i pod tym względem postać ta udała się Dobraczyńskiemu. Jest to wyraźnie, mocno i przekonywująco narysowana postać literacka.

Natomiast nieprzekonywujące jest jej oddziaływanie na Bolestę. Jak w części pierwszej powieści nie bardzo chcemy wierzyć w to, by husytyzm rzeczywiście ciągnął i zjednał sobie tego polskiego rycerza — tak teraz nie przemawia do nas jego nawrócenie. Wydaje się raczej — wbrew woli autora — że jest to człowiek, którego osobista tragedia skłania, by szukał zapomnienia i ochrony u husytów, a potem nie nawrócenie, tylko zwyczajna starość gna go z powrotem z Francji do domu rodzinnego. Sztuczna i absurdalna na tle całej książki, opartej na pewnym realizmie historycznym, jest historia spotkania się Bolesty z szatanem podczas soboru w Konstancji i zaprzedanie się diabłu. Nieprzekonywujące jest jego nawrócenie. Ten właśnie brak należycie umotywowanej artystycznie prawdy psychologicznej — jest zasadniczą wadą powieści. Wadą, która sprawia, iż wielu wrażliwszych czytelników żywi wątpliwości, jeśli idzie o wartość powieści.

NOTATNIK WOJENNY

Napisana w zimie 1940 roku *Szata godowa* nie jest w żadnym razie powieścią, jak głosi jej podtytuł. Pod określeniem „powieść" zwykliśmy rozumieć pewną skonstruowaną fabułę, zamkniętą w ściśle oznaczone ramy. A tego brak *Szacie godowej*, która jest po prostu szeregowym opisem wrażeń odbieranych przez bohatera książki, Adama — medium autora — w czasie jego „wrześniowej" wędrówki na szlaku Radom — Warszawa — Lublin — Hrubieszów i z powrotem do Warszawy. Adam jest oficerem, który zaraz w pierwszym dniu wojny stracił swój oddział i — jak to było w zwyczaju owego miesiąca — obija się wobec tego jak piłka od jednego oddziału wojskowego do drugiego; wśród tyłowych i taborowych bałaganów szuka swego oddziału.

Wrzesień miał dwa oblicza: jedno bohaterskie i niezwykłe, pamiętne przez długotrwałe obrony takich redut jak Gdynia, Westerplatte, Warszawa, Modlin, gdzie panowały zupełnie specyficzne warunki. Drugie zaś — to ponury obraz elementarnej klęski militarnej: chaos, dezorganizacja, bałagan, zagubienie, bezsensowność i bezcelowość, rozpacz — jednym słowem to wszystko, co stało się w mniejszym lub większym stopniu udziałem rozbitych w pierwszych dniach walki oddziałów wojskowych, przemieszanych po drogach i szosach z tłumami uciekinierów cywilnych. Chaosem i beznadziejnością, kiedy walki poszczególnych oddziałów podobne były szamotaniu się ryby złapanej w mocną sieć — objęta była, poza paroma redutami, cała Polska. Wszystkie szosy i drogi, pola i lasy, miasta, miasteczka i wsie. *Szata godowa* w swej treści jest właśnie kroniką owego bezsensownego, rozpaczliwego szamotania się ludzi zawieruszonych w jakiejś mgle wydarzeń wojennych, która nie pozwala im nic widzieć i nic wiedzieć z tego, co działo się poza parokilometrowym, niekiedy parometrowym nieledwie kręgiem.

Dobraczyński opowiada wrześniowe przeżycia swego Adama bez żadnego artystycznego ich wartościowania, w dokumentarnym, reportażowym niejako porządku. Dzień po dniu, godzina po godzinie. Ta właśnie reportażowa część książki jest najlepsza. Jest to rzetelny obraz wrześniowych „tyłów", a niewielkie i rzadkie opisy błahych bitew są jeszcze raz potwierdzeniem narracyjnych umiejętności Dobraczyńskiego, a szczególnie umiejętności „batalistycznych" tego pisarza.

Nie to jednak stanowi istotę i sens *Szaty godowej*. Dla bohatera opowieści — Adama, którego autor charakteryzuje jako działacza i publicystę katolickiego, wszystkie wrześniowe przeżycia i przygody są przede wszystkim okazją do refleksji i komentarzy, powstających w jego głowie pod wpływem makabrycznego toku wydarzeń dziejących się dokoła. Na kartach książki odbywa się nieustanna rozumowa konfrontacja światopoglądu katolickiego, katolickiej wiary i bieżącego życia. Owe refleksje „konfesyjne" — jak nazwała je trafnie recenzentka *Tygodnika Powszechnego* — zajmują większą część książki. I są one — w stosunku do reportażowej części książki — czymś bardzo odrębnym, zbyt samodzielnym, niewmontowanym artystycznie w całość. Prawdziwie dobry reportaż powstaje wtedy, gdy pisarz potrafi harmonijnie połączyć opis rzeczywistości z refleksjami natury publicystycznej. Niestety u Dobraczyńskiego nie ma owego połączenia.

Adam nie rozważa otaczającej go rzeczywistości, a gdy już zastanawia się nad jej przyczynami, to nie wychodzi poza poziom „wrześniowej drogowej publicystyki" — doprawdy żenującej i z perspektywy dnia dzisiejszego zasadniczo zupełnie błędnej.

Rzeczywistość mijana i oglądana pobudza nieustannie Adama do rozważań filozoficznych na tematy zupełnie abstrakcyjne. Rozważania te — wskutek tego, iż w takiej książce nie można było poświęcić im więcej miejsca — są fragmentaryczne, powierzchowne, wręcz naiwne. Doprowadzają one w końcu Adama do wytłumaczenia sobie klęski wrześniowej. Wytłumaczenie to znajduje on w wersetach Ewangelii. Na początku książki Dobraczyński umieszcza, jako *motto*, cytat z Mateusza: „A wszedł Król, aby zobaczyć siedzących i ujrzał tam człowieka nie odzianego szatą godową. I rzekł mu: jakżeś tu wszedł nie mając szaty godowej?". Dobraczyński stwierdza na str. 211: „Szata godowa... Nie, niestety, nie wdziali jej na siebie... Sypały się resztki zetlałej szaty kłamstwa, w którą się stroili. Głosili wojnę świętą, lecz czy potrafili być świętymi?... Bezprawie, bezprawie, jedno wielkie bezprawie, straszne dla bluźniących reżimowi, łaskawe i tolerancyjne dla bluźniących Bogu". I na ostatniej karcie: „...więc ubraliśmy się teraz w szatę pokutną... Bowiem o tyle tylko rozprzestrzenicie ziemię waszą, o ile przeleje się poza brzegi szala modlitwy waszej. Modlitwa jeno zbuduje wam Polskę. Inną Polskę, lepszą Polskę".

Wysnucie tego rodzaju stwierdzeń z „przygody wrześniowej" jest zgodne z katolicyzmem autora, ale ograniczenie się w artystycznym i publicystycznym rachunku z „wrześniem" tylko do wniosków typu „konfesyjnego" jest fatalnym dla książki zubożeniem intelektualnym.

Ta heterogeniczność dwóch elementów książki — reportażu i publicystyki religijnej — odbiła się zdecydowanie ujemnie na całości książki. Element dokumentarny, reportażowy — żywy i rzetelny — został przygnieciony przez filozoficzne rezonerstwo. Na rzetelną publicystykę, polityczną, społeczną czy nawet religijną — co mogłoby być skądinąd bardzo interesujące — nie stać było Dobraczyńskiego, ani, sądzę, jakiegokolwiek innego pisarza, zimą 1940 roku, gdyż dla możliwie pełnej oceny „września" brakowało zarówno perspektywy dalszych wydarzeń wojennych (np. francuskiego „czerwca"), jak odpowiednich dokumentów, cyfr, wiarygodnych relacji. Wtenczas były tylko, w najlepszym razie, „opowiadania" i „wrażenia". W rezultacie powstało coś pośredniego, co nie zadowala nikogo, ani amatora narracji Dobraczyńskiego, ani miłośnika jego publicystyki.

W tej formie, w jakiej została wydana, *Szata godowa* jest tylko notatnikiem pisarza, notatnikiem bardzo drogim dla niego samego, bardzo interesującym dla każdego chcącego poznać osobowość twórczą Dobraczyńskiego — ale notatnikiem, na podstawie którego dopiero mogłaby się narodzić powieść o „wrześniu".

Ze wszystkich wydanych pozycji Dobraczyńskiego — jest to rzecz niewątpliwie najsłabsza.

„...I. NIEMCY SĄ LUDZIE"

W latach 1940—1946 napisał Dobraczyński swą najbardziej reprezentatywną powieść: *Najeźdźcy*. Sam autor przywiązuje do niej, zdaje się, największą wagę.

W swej koncepcji ideowej książka jest bardzo śmiała. Autor postanowił odtworzyć środowisko takich Niemców, którzy byli normalnymi ludźmi, którzy byli przede wszystkim ludźmi, a nie mordercami, złodziejami, sadystami, zboczeńcami. Jednym słowem, zakładając — wbrew przeświadczeniu wojennemu swych rodaków — że „i Niemcy są ludzie", Dobraczyński postanowił opisać takich właśnie „dobrych, przeciętnych Niemców", opisać zniszczenie, jakie w ich duszach wywołał hitleryzm, więcej — jakie wywołał germanizm, to jest przeświadczenie o nadzwyczajnej, kierowniczej roli narodu niemieckiego. Hitleryzm jest dla autora, tak jak to było zresztą w istocie, tylko szczególnie ostrą formą germanizmu, pewnym stanem nadzwyczajnym, który — powiększając i uwypuklając pewne elementy germanizmu — pozwala dokładniej zaobserwować i uchwycić jego istotę.

Problem Niemców postawiony został właściwie. Koncepcja Dobraczyńskiego o junkrach pruskich, którzy odświeżają starą rasę germańską zastrzykami świeżej krwi słowiańskiej, jest — jak potwierdzają ostatnie odkrycia poczynione w czasie procesów norymberskich — całkowicie słuszna.

Dobraczyński postawił sobie wreszcie za zadanie opisać dzieje wojny oglądane oczami Niemców.

I tutaj, w tym właśnie — tak śmiałym — założeniu jest pierwsze potknięcie się Dobraczyńskiego.

Każdy z nas, przeciętnych mieszkańców

Polski a potem Generalnego Gubernatorstwa, właściwie nie znał Niemców. W czasie okupacji oglądaliśmy ich z daleka, przedzieleni szybą wrogości narodowościowej, separowani urzędowymi nakazami; oglądaliśmy ich przez pryzmat wojny, z perspektywy krat więziennych, badań śledczych czy mąk obozowych. Nie było to w żadnym razie rzetelne poznawanie narodu — zetknęliśmy się z najbardziej ciemnymi stronami niemieckiego charakteru narodowego, tak społecznego, jak indywidualnego.

Dobraczyński, chociaż też znał tylko takich właśnie Niemców, wiedział jednak, że prócz oglądanych bezpośrednio przez niego i przez nas są jeszcze i inni. Trafnie wykoncypował sobie ich typy, spotykane zresztą w każdym zbiorowisku narodowym. A więc Walter — młody chłopak, wrażliwy i rozsądny, raczej sceptycznie nastawiony do ideologii i praktyki hitlerowskiej, w której tkwi siłą rozpędu całego pokolenia rówieśników. Więc zgermanizowany Mazur Hugo Kostrzewa — namiętny fanatyk hitleryzmu, nieczuły jednak na mistycyzm tego ruchu, nie rozumiejący typowych przejawów pogańskiego mistycyzmu germańskiego. Herbert Koestring — zwyczajny Niemiec, bardzo tuzinkowy, bardzo przeciętny, sentymentalny i czułostkowy, ani zły, ani dobry. Baron jenerał von Grothe i jego krewny generał Maries — dwa świetne typy junkrów pruskich, z których drugi jest przerasowanym degeneratem, w miarę cynicznym i bardzo oportunistycznym. Baronówna Gerda, jedna z tych rozwydrzonych dziewczyn z *B. D. M.*, fanatyczek hitlerowskich teorii wolnej i bardzo swobodnej miłości. I szereg innych.

Wszystkie te postacie jako typy są zupełnie prawdopodobne. Prawdziwe są również ich życiowe i wojenne perypetie — historia romansu Mariesa z Żydówką w warszawskim ghetcie, historia jego spisków przeciw Hitlerowi i jego śmierci na pustyni. Prawdziwa i prawdopodobna jest miłość Koestringa do Polki, jego niewola w Rosji i ucieczka z tej niewoli (bodaj najlepsze miejsce w całej książce!). Fałsz psychologiczny i artystyczny zaczyna się dopiero tam, gdzie autor — przeprowadzając programową konfrontację narodowego socjalizmu z katolicyzmem — każe tym przeciętnym Niemcom nieustannie spotykać na swej drodze rozwalone kościoły, połamane krzyże, księży, całą symbolikę i problematykę katolicką, i zmusza swych bohaterów do nieustannych rozmów i dyskusji o typie wyznaniowym, religijnym. Ci Niemcy nieustannie potykają się o katolicyzm. I tu właśnie zaczyna się nieporozumienie. Po prostu czytelnik nie chce wierzyć, by rzeczywiście katolicyzm tak niesłychanie pasjonował i obchodził tych Niemców; tym bardziej jest nieufny, iż Dobraczyński zaraz na początku książki uśmierca Waltera, a pod koniec pierwszego tomu Kostrzewę, a pozostawia na placu tylko przeciętną figurę Herberta. A my znów nie możemy uwierzyć, żeby właśnie przeciętny Niemiec tak bardzo wyczulony był na problemy i zagadnienia katolicyzmu i katolickości. Nawet wtedy, gdy kocha się w Polce...

Jednym z Polaków, którzy znają Niemców naprawdę — jest Osmańczyk. Urodzony w Niemczech Wilhelma, wychowany w Republice Weimarskiej, obywatel i żołnierz Rzeszy hitlerowskiej, Polak przebywający i ukrywający się całą wojnę w Warszawie, wreszcie dziennikarz polski w obecnych Niemczech — zna Niemców niewątpliwie. Jest przy tym bardzo rzetelnym katolikiem, a więc ma wspólny z Dobraczyńskim punkt spojrzenia na świat i ludzi. Zapytałem wobec tego Osmańczyka o jego zdanie co do opisów i rozmów Niemców w *Najeźdźcach*. Określił je jako sztuczne i nie odpowiadające prawdzie. To samo wrażenie odnosi się bezpośrednio przy lekturze książki, a szczególnie jej tomu pierwszego. Owa „katolickość" Niemców jest nieprzekonywująca. Każda rozmowa bohaterów Niemców jest od razu dyskusją ideologiczną, ba! nawet teologiczną. Przez to — nie wierzymy im po prostu.

Ten niedostatek psychologiczny, a więc i artystyczny swej powieści pogłębił jeszcze sam Dobraczyński — porzucając bardzo prędko te wszystkie postacie, które może nie byłyby tak posłuszne swemu autorowi, a więc byłyby może prawdziwsze. Waltera zabija autor bardzo prędko. Hugo ginie jako zapalony hitlerowiec. Gerdę tracimy z oczu i tylko z paru słów dowiadujemy się, że utraciła swą hitlerowską wiarę, porzuciła swe młodzieńcze ideały.

Dobraczyński nie ważył się podjąć tematu żadnego n a w r ó c e n i a. Walka hitleryzmu z katolicyzmem odbywa się u niego w duszy małej, nieciekawej i przeciętnej. Przez to też wychodzi — słabo. Ciekawe, że pisarz, który zadeklarował się z tak potężnym uwielbieniem dla postaci Jana Papiniego — nie potrafi żadnej z postaci bohaterów swej powieści skroić właśnie na miarę Papiniego. Kostrzewa, jako

typ męski, Gerda — jako kobieta mogli się stać wspaniałymi obiektami procesu nawrócenia. Dobraczyński uchylił się od podjęcia tego. Być może dlatego, że przez kolejną śmierć najpierw Niemca uczciwego, potem fanatyka, wreszcie mądrego cynika — a pozostawienie na placu osobnika przeciętnego — chciał uwypuklić tragiczny fatalizm hitlerowskich Niemiec, w których śmierć zaczynała od koszenia najlepszych, najwartościowszych, by zostawić narodowi tylko szaraki. Być może, iż taka właśnie była intencja Dobraczyńskiego, ale wcale tego nie jestem tak bezwzględnie pewny. W samej powieści nie ma dla takiego właśnie rozumienia żadnych bliższych wskazówek.

Drugie zastrzeżenie dotyczy konstrukcji. Dobraczyński w swej ogromnej powieści postanowił zamknąć dzieje możliwie całej wojny. Zaczął od polskiego września. A potem po kolei opowiadał o zimie roku 1940 w Polsce, o kampanii we Francji, bitwach powietrznych i bombardowaniu Anglii, wojnie na wschodzie, o Stalingradzie i El Alamein, klęsce w Tunisie, o inwazji na Francję, o Powstaniu Warszawskim. Kończy zdobywaniem Berlina przez wojska radzieckie i polskie.

To jeszcze nie wszystko. Dobraczyński chciał jeszcze pokazać możliwie najpełniej nie tylko dzieje Niemiec, ale i okupowanej Polski. Po wielekroć opisuje więc nam poszczególne lata w Warszawie, partyzantkę w Lubelskiem, Majdanek, łapanki, konspirację. Chwilami, tak w pierwszym jak i w drugim tomie, porzuca perspektywę niemiecką, przyjmując perspektywę polską. Raz czyni to w formie pamiętnika Oleńki, drugi raz przez bezpośrednią relację. Odstępstwo od perspektywy niemieckiej uzasadnione jest fabularnie, ale rozbija jedność artystyczną książki.

Dobraczyński, gdy zabrakło mu fabularnych motywów, by równocześnie przedstawić dwa pasjonujące a w jednym czasie dziejące się momenty wojny: Stalingrad i El Alamein — nie licząc się z żadnymi względami zwartości dzieła tworzy nowelę na temat Stalingradu, nowelę zresztą udałą, i pakuje ją do powieści bez żadnej więzi z resztą akcji. Ambicja zmieszczenia wszystkiego w ramach jednej powieści — zaszkodziła jej pod względem konstrukcyjnym, choć niewątpliwie, dzięki rozszerzeniu i skomplikowaniu fabuły, przyczyniła się do wzrostu poczytności i popularności tej książki.

Metoda taka — rzecz oczywista — nie sprzyja w najmniejszym stopniu kompozycji i jest nawet czymś zaskakującym u pisarza, który zarówno we wcześniejszych *Dwóch stosach*, jak w późniejszym *W rozwalonym domu* dał świadectwo, iż potrafi trzymać się rygorów kompozycji.

Ten kompozycyjny chaos czyni wrażenie (a wrażenie to potwierdza data powstawania dzieła), że Dobraczyński tworzył swą książkę na gorąco. Ledwo się coś wydarzyło na arenie wojennej — już autor przemyśliwał nad tym, jakby to wkomponować w swą powieść.

Oczywiście tego rodzaju praca konstrukcyjna nie wyszła powieści na dobre. Jedną z zasadniczych spraw pisarskiego rzemiosła jest umiejętność wyboru i odpowiedniej segregacji materiału faktycznego, jaki ma zostać przetransponowany z życia do powieści czy do wiersza. Nawet w reportażach, a cóż dopiero w dziele artystycznym, razi nieumiejętność w selekcjonowaniu i komponowaniu zaobserwowanego materiału. Znów wypada powtórzyć zastrzeżenie uczynione na marginesie książki poprzedniej. Tam nie potrafił Dobraczyński odczekać pewnych okresów czasu, by dopiero wtedy dać rzetelną ocenę „września". Tutaj znów nie chciał czy nie potrafił czekać dłużej, by w stosunku do wydarzeń, jakie sam przeżywał w GG, lub o jakich czytał w gazetach czy w „gazetkach", móc uzyskać odpowiedni dystans, zdobyć więcej danych rzeczowych, zapoznać się z dokumentami — jednym słowem, zdobyć możliwie pełny materiał dla pracy wyobraźni artystycznej i dla oceny intelektualnej, niezbędnej przy selekcjonowaniu materiału i komponowaniu powieści.

Dobraczyński pakował wszystko do tej powieści z niezrozumiałym pośpiechem. Mając napisany jeden rozdział — nie wiedział jak wyglądać będzie rozdział następny. W ten sposób pracować można nad cyklem korespondencji frontowych, ale tego rodzaju metody stanowczo nie wychodzą na zdrowie powieści. Będąc u progu poważnej pracy artystycznej — należy z góry wiedzieć, co się chce tworzyć: reportaż, powieść tego czy innego typu, dramat, epos czy wiersz. Mimowolne zacieranie granic gatunków nie wpływa dobrze na jakość i czystość roboty. To, iż przy tego rodzaju technice pracy potrafił Dobraczyński z grubsza utrzymać fabularną jedność akcji i jednolitość intrygi powieściowej — jest zasługą, jaką należy zapisać na rachunek dodatni jego pisarskiego talentu.

Wreszcie trzeci mankament tej ciekawej

powieści, to finał książki. Ta cała scena między Hitlerem, Goebbelsem i Koestringiem w płonącym Berlinie, zakończona zupełnie zagadkowym widzeniem umierającego Hitlera. Hitler widzi jakiś szpitalik czy żłóbek pełen polskich dzieci, które mówią za tych, co właśnie giną, „Ojcze nasz..." ...Wydaje mi się — choć nie wiem, czy dobrze rozumiem — że Hitlera przeraża widok kołysek dziecięcych, kołysek z potomkami tego narodu, który bezskutecznie starał się wygubić. I — że te dzieci polskie właśnie za Hitlera odmawiają ten pacierz. Rozumiem polityczny i katolicki wydźwięk tego widzenia, ale jednocześnie tego rodzaju zjawa, tak dalece przenośna i symboliczna, byłaby może na miejscu w poemacie; w powieści tak zupełnie pozbawionej wszelkiej poetycznej ornamentyki, jaką są *Najeźdźcy* — jest całkowicie chybiona.

Widzenie poprzedzają sceny z Hitlerem i Goebbelsem oraz spotkanie Hitlera z Koestringiem. Dialog między demonicznym Goebbelsem i idiotą i kabotynem Hitlerem nie ma w sobie nie tylko nic z prawdy merytorycznej czy artystycznej, ale jest wręcz jakąś nieprzyjemną karykaturą. Po co Dobraczyński w ogóle wprowadził do swej książki kanclerza Rzeszy i jego ministra? Znów podejrzewamy, że uczynił to w tym celu, by w powieści nie zabrakło tego najważniejszego bohatera wojennego dramatu. Tymczasem wyszła karykatura, w dodatku dla nikogo niezrozumiała, a dla fabuły powieści — niepotrzebna.

W książeczce *Bernanos-powieściopisarz* pisze Dobraczyński: „W powieściach Bernanosa szatan stał się prawdziwą rzeczywistością. To nie jest nieokreślona, nieznana, zła moc, skryta w człowieku, ale byt rzeczywisty — niepojęty i odrębny — posiadający inteligencję, spryt, metody działania — swoiste oblicze duchowe. Gdy materializuje się wobec ks. Donissana i staje przed nami w ludzkiej postaci, rozumiemy go tak samo, jak każdego innego bohatera książki. Ten fragment najwięcej budził zastrzeżeń u krytyków. Niewątpliwie podejście jest całkiem nowe. Szatan wytrącony ze swej symbolicznej roli i sprowadzony do umysłowo pojętych kształtów zawsze stanąć może na pograniczu groteski. Lecz to mu w książkach Bernanosa nie grozi...".

Otóż mamy wrażenie, że wprowadzając postać Hitlera na końcu swojej książki o wojnie Dobraczyński właśnie chciał „sprowadzić szatana do umysłowo pojętych kształtów". Nawet do kształtu historycznego. I — stało się, jak sam słusznie przewidział: szatan w historycznej postaci stanął na pograniczu groteski. A groteska taka na pewno nie pasuje do zakończenia książki. Dlatego czytając ostatnie strony *Najeźdźców* jesteśmy co najmniej zdziwieni...

Wyliczyliśmy trzy zasadnicze mankamenty tej powieści. Zarzuty fałszu artystycznego i psychologicznego oraz złej kompozycji powieści są bardzo poważne. A mimo to książkę czyta się doskonale. Jej popularność wśród szerokich rzesz czytelników jest tego najlepszym dowodem.

Z tym stwierdzeniem dochodzimy do elementu twórczości Dobraczyńskiego, który jest najistotniejszym walorem jego powieści. Dobraczyński jest dobrym narratorem. Potrafi konstruować fabułę, która zaciekawia czytelnika, potrafi przykuć jego uwagę od pierwszej do ostatniej strony powieści, potrafi opowiadać plastycznie i żywo. Wszędzie tam, gdzie porzuca rozważania religijne i historiozoficzne, gdzie porzuca — jednym słowem — publicystykę, a pozwala sobie oddać się całkowicie tworzeniu fabuły, gdzie jest nie moralizatorem czy filozofem, ale przede wszystkim powieściopisarzem — tam jest bardzo dobry. Sceny batalistyczne we wszystkich książkach są przekonywujące.

Powieści Jana Dobraczyńskiego niejako same przy czytaniu „podkładają się czytelnikowi". W Polsce na ogół jest to rzadko spotykana właściwość wśród pisarzy; zwracają oni mało uwagi na te wartości formalne swych utworów, które ułatwiają czytelnikowi lekturę. Sam Dobraczyński nie ma dla tego zrozumienia, gdyż nawet w swym najbardziej zasadniczym jak dotąd dziele nie potrafił zdecydować się na jasny wybór między powieścią a publicystyką. Narracja jest najmocniejszą stroną talentu Dobraczyńskiego. Potrafi on narzucić czytelnikowi swe obrazy z dużą siłą sugestii i wywołać w nim zainteresowanie dla stworzonej przez siebie fikcji. Czytelnik często zapomina o psychologicznych i artystycznych brakach powieści. Chyba że mu już sam autor o tym przypomni w sposób tak bezceremonialny, jak to uczynił w zakończeniu *Najeźdźców*.

NAJLEPSZA KSIĄŻKA

Mam wrażenie, że dopiero w swej następnej, ostatniej powieści, jaką dotąd napisał, *W rozwalonym domu*, Dobraczyński zrealizował możliwości pisarskie sobie

właściwe, a nawet dodał pewien nowy element.

Książka będąca historią jednej kompanii harcerskiej powstańczego batalionu „Wacław", walczącej w końcu sierpnia 1944 na Starówce — jest dobrze skomponowaną powieścią. Od pierwszej do ostatniej strony opisu dwudziestu czterech godzin walki na wysuniętej placówce Starówki nie ma ani jednej sceny zbędnej, nie ma żadnego pogwałcenia prawideł jedności miejsca i czasu. Zwarta w konstrukcji powieść jest również jednolita w koncepcji artystycznej. Rzadko pozwala sobie autor na zbędne refleksje typu filozoficznego, konfesyjnego czy politycznego. Jeśli to czyni, to tylko przez usta swych starszych czy młodszych bohaterów, w całkowitej zgodzie z ich postawą. Dzięki tej samodyscyplinie artystycznej uniknął Dobraczyński tych wszystkich raf, o które się tak obijały jego poprzednie powieści.

Oczywiście w tak skonstruowanej powieści — talent narracyjny oraz umiejętność opisów batalistycznych tym pełniej mogły się zrealizować. W rezultacie książkę czyta się jednym tchem. Nic nie mąci toku opowiadania, które płynie żwawo i sprawnie. Tym bardziej, iż — może idąc tu śladami Bernanosa i Chestertona, którzy nie wzgardzili katolicką powieścią sensacyjną — Dobraczyński nie uchylił się od skomponowania bardzo sensacyjnej fabuły, tak sensacyjnej, że niektórzy krytycy zarzucili jej aż nieprawdziwość.

Nie sądzę, by zarzut ten był słuszny. Nieoczekiwane odnalezienie w wirze walk powstańczych utraconego przed laty męża, który zjawia się jako skoczek spadochronowy i emisariusz londyńskiego dowództwa — nie jest czymś do absurdu nieprawdopodobnym wśród wielu dziwnych zdarzeń, jakie pamiętamy z czasów okupacji.

W tej powieści Dobraczyński ujawnia — poza umiejętnością narracji — jeszcze jeden element swych pisarskich zdolności: znajomość psychologii młodych chłopców. Zafascynowali go młodzi żołnierze i w tym nastroju odtworzył atmosferę, jaka panowała w tym harcerskim wojsku. Zadanie takie jest niezwykle trudne i delikatne. Wymaga wielkiego odczucia dusz młodzieńczych, by nie poplątać że sobą, nie pomylić reakcji dorosłych i reakcji młodzieży. By nie wypaczyć prawdy obrazu, który rzeczywistość równocześnie malowała trzema kolorami: patosu, humoru i młodzieńczości. Dobraczyński tym razem znał dobrze opisywany przedmiot. Nie popełnił błędu. Nie uległ pokusie taniego patosu, ani nie zapomniał, że nie z dorosłymi ma do czynienia, lecz z młodymi chłopcami i dziewczętami, jacy bezgranicznie, bez zastrzeżeń oddając się walce tworzyli dla ojców swych — jak nader trafnie zauważył autor — historię.

Dobraczyński uchylił się od prób oceny powstania od jego strony militarnej i politycznej. Daleko zostawił już za sobą manierę *Szaty godowej*. W ogniu morderczych walk o utrzymanie Starówki nie było czasu na tego rodzaju rozważania. Sprawa Powstania była wtedy prosta. Wyrosło z woli walki, jaka od lat sześciu gromadziła się w tych młodych chłopcach, w młodych mężczyznach i kobietach. Trzeba było walczyć, walczyć za każdą cenę — i można było mieć nareszcie pełną satysfakcję jawnej, legalnej walki. To był w końcu obowiązek. Obowiązek wobec Polski i Miasta. Stwierdzenia, które dziś już brzmią jak frazesy pełne patosu — wtedy miały wartość realną. Takimi właśnie byli ci młodzi chłopcy. Dobraczyński potrafił rzetelnie i bez błędu, bez jednej fałszywej nuty oddać nastrój tego środowiska młodzieżowego.

Ktoś z krytyków uczynił zarzut, że młodzież jego — jeśli ma stanowić obraz typowy młodzieży powstańczej — jest zanadto katolicka, że obok wierzących byli przecież i inni. Zarzut niesłuszny. Odwrotnie niż w swej poprzedniej powieści, Dobraczyński nie wykazuje tutaj żadnych tendencji uogólniających. Opisuje pewne konkretne środowisko. Skądinąd wiadomo autorowi tej recenzji, że jest to środowisko tak zwanego „Harcerstwa Polskiego" lub inaczej zwanego katolickiego harcerstwa, gdzie momenty religijne grały bardzo silną rolę, gdzie nawet niewielkie jednostki harcerskie i żołnierskie miały swych kapelanów. Część młodzieży była właśnie taka i takie przeżywała refleksje i reakcje religijne.

Inaczej ma się natomiast sprawa z zakończeniem książki. (Z trzech dotychczas ogłoszonych powieści tylko w jednej, w *Dwóch stosach*, udało się Dobraczyńskiemu zakończyć powieść w sposób najbardziej naturalny, zgodny z psychiką głównego bohatera). W zakończeniu powieści Magdalena — po odejściu syna do wojska powstańczego — decyduje się zostać razem z kapelanem Markiem na straconej pozycji, by doglądać do ostatniej chwili najciężej rannych, których niesposób ewakuować

przez kanały. Zakończenie takie jest pięknym zrealizowaniem artystycznym ideowej, katolickiej tezy autora, że przez samopoświęcenie Magdalena odradza swą duszę; jest to nawet pewne stwierdzenie, które należy odnieść nie tylko do jednego rozwalonego na Starówce domu i jednej nieszczęśliwej kobiety, ale do rozwalenia całej Warszawy i straty dziesiątków tysięcy.

Niemniej tego rodzaju finał jest zaprzeczeniem pewnej logiki psychologicznej. Cała poprzednia postawa Magdaleny winna ją doprowadzić właśnie do pójścia za synem, do towarzyszenia mu dalej na drodze jego młodzieńczego wojowania. Więcej nawet — wydaje mi się, że postępkiem swym Magdalena wprawdzie znakomicie zilustrowała tendencję ideową utworu, ale postąpiła sprzecznie z obowiązkiem i instynktem matki: z góry bowiem niejako wydała swego syna na śmierć. Takiej bezwzględnej pewności, która jedynie usprawiedliwiałaby pozostanie na straconej placówce i porzucenie syna, jednak mieć nie mogła, gdyż i my, czytelnicy, też jej nie mamy.

Rozumiem wydźwięk ideowy i ideową intencję autora, ale muszę stwierdzić, iż jeszcze raz w książce Dobraczyńskiego tendencja światopoglądowa okazała się silniejsza od obowiązku prawdy artystycznej.

Mimo tego mankamentu książka *W rozwalonym domu* jest dobrą powieścią. I pod względem artystycznym — zrobioną uczciwie.

Na marginesie tego dzieła warto przypomnieć, że w roku 1946 Dobraczyński ogłosił w *Życiu Literackim* nowelkę o warszawskim uliczniku, *Stasiek*, która w całej pełni potwierdza spostrzeżenia co do jego doskonałej znajomości psychiki młodego chłopca.

„SKĄPIEC BOŻY"

Ostatnia z napisanych, a druga z opublikowanych po wojnie, niewielka rzecz o O. Maksymilianie Marii Kolbe jest klasycznym przykładem zamówienia społecznego wypełnionego przez katolickiego pisarza. Postać Ojca Kolbe, oświęcimskiego męczennika i twórcy Niepokalanowa, znana jest już czytelnikom nie tylko z monografii Dobraczyńskiego, ale i z pięknego wspomnienia Morcinka. Ojciec Kolbe to niewątpliwie postać realizująca w swym życiu zasady świętości. Nic dziwnego, że ojcowie z Niepokalanowa pragnęli wydać monografię swego patrona. Podjął się tego Dobraczyński i zrobił to równie dobrze, jak przed laty, gdy pisał o świętej Joannie. Książeczka jest przeznaczona dla najszerszych mas czytelniczych. Zadaniem jej jest nie tylko pokazać postać świątobliwego zakonnika, ale propagować ideę Milicji Niepokalanej. Wszelkie rozważania konfesyjne — których tutaj jest, o dziwo! mniej niż w takiej *Szacie godowej* — są tu całkowicie na miejscu.

Do tej książeczki Dobraczyńskiego nie należy przykładać miary artystycznej — tak jak nie przykładamy jej do książek propagandowych czy publicystycznych. Dobrze jest jednak zwrócić uwagę na dwa momenty, które dobitnie świadczą o odpowiedzialności publicystycznej autora. Autor nie gloryfikuje męczeńskiej śmierci Ojca Kolbe, a przeciwnie, zwraca przede wszystkim uwagę na pracę jego życia. Tego rodzaju podejście wobec naszego społeczeństwa, tak ceniącego sobie śmierć — jest szczególnie szczęśliwe. Drugi moment — to brak idealizowania stosunków w samym Kościele, gdzie obok ludzi wielkich i naprawdę świątobliwych istnieją, często na najwyższych stanowiskach, ludzie mali i podli. Figury księży i zakonników nie są idealizowane.

Ponieważ książki tego właśnie typu rozchodzą się szczególnie szeroko wśród ludu — dobrze się stało, iż opracowania dewocyjnej broszury podjął się nie byle jaki kościelny skryba, lecz pisarz z prawdziwego zdarzenia. Jest to moment oddziaływania kulturalnego na masy, którego nie wolno lekceważyć.

PISARZ SZUKA SIEBIE

Starałem się dokonać możliwie rzetelnej oceny twórczości powieściowej Jana Dobraczyńskiego. Spotkało mnie to samo, co wszystkich dotychczas krytyków nowowydanych powieści tego pisarza. Wypadło mi stwierdzić, że artystyczna strona jego twórczości ma poważne braki, że — będąc utalentowanym narratorem — zamiast doskonalić się w tym typie powieści, którego klasycznym ideałem w literaturze polskiej jest *Trylogia*, miesza w powieściach swoich fabułę z publicystyką i mając ambicję tworzenia powieści tendencyjnej, dydaktycznej — zamiast odpowiednio konfrontować fakty, charaktery i wydarzenia samej tylko fabuły powieściowej, wprowadza zupełnie niepotrzebnie teoretyczne rezonerstwo oraz publicystykę. Książka *W rozwalonym domu*, w której potrafił szczęśliwie tego uniknąć na rzecz czystej narracji, jest niewątpliwie jego najlepszą

powieścią, choć przecież jest powieścią tendencyjną i ideową.

Krytyka literacka ocenia w każdej książce różne jej walory. Przeciętny czytelnik reaguje szczególnie silnie tylko na to, czy pisarz potrafił dostarczyć mu ciekawej, pasjonującej, blisko go obchodzącej i mniej więcej zgodnej z jego przekonaniami powieści. Różnica podejść powoduje zasadniczą różnicę sądów. Krytyka ocenia wartości estetyczne i moralne książek. Plebiscyt czytelników wypada częstokroć zupełnie odmiennie; zarówno zaczytując książkę opatrzoną stemplem ujemnym przez krytykę literacką, jak też lekceważąc i omijając tę, którą uczeni recenzenci obsypali kwieciem pochwał. Dodatni wynik plebiscytu czytelników jest w każdym razie wyraźną i najlepszą wskazówką średniego poziomu szerokich mas czytelniczych.

Literatura pierwszej klasy, literatura czytana przez elitę umysłową — jest miarą m o ż l i w o ś c i danego narodu. Miarą jednak jego przeciętnej, a więc najistotniejszej kultury jest właśnie owa czytana przez wszystkich literatura drugiej klasy. Jej poziom — będzie właśnie wskaźnikiem poziomu kulturalnego szerokich mas narodu. Dlatego też problem dobrej książki a równocześnie książki odpowiedniej dla mas, a nie tylko dla elity — jest niesłychanie doniosłym problemem kultury narodowej. Ideał Sienkiewicza, który potrafił połączyć w ramach jednej książki literaturę pierwszej i drugiej klasy — jest ideałem bardzo trudnym do osiągnięcia. Częściowo udało się to jeszcze tylko Orzeszkowej, Prusowi, Reymontowi i Makuszyńskiemu. Na pewno nie udało się być pisarzem drugiej klasy Żeromskiemu, Strugowi czy Berentowi.

Tu wypada uczynić uwagę, iż każdy naprawdę wielki pisarz marzy o tym właśnie, by jego książki były nie tylko literaturą pierwszej rangi, ale i rangi nieco popularniejszej, by były szeroko, najszerzej czytane. Nie udało się być pisarzem pierwszej klasy ani Jeske-Choińskiemu, ani Jeżowi, ani Kaczkowskiemu, ani Deotymie, ani Dygasińskiemu, ani Gąsiorowskiemu, ani Weyssenhoffowi, ani Rodziewiczównie, ani wielu innym. Pozostali na zawsze w tej klasie pisarskiej, która w najlepszym razie opatrzona jest cyfrą „dwa". Część z nich przetrwała swą popularnością własny grób, inni chylą się już dziś ku zapomnieniu. Wznawia się spontanicznie Rodziewiczównę, Kraszewskiego i Gąsiorowskiego, wznowi się niejako *ex officio* Jeża i Dygasińskiego, ale jakoś nikt nie myśli w tej chwili o Weyssenhoffie (poza *Sobolem i panną* czy *Puszczą*), ani o Kaczkowskim, ani o Jeske-Choińskim, choć może *Tiara i korona* zasługiwałaby na to.

Tutaj winien jestem czytelnikowi pewne bliższe wyjaśnienie. Wszelka klasyfikacja pisarzy polegająca na ustawianiu ich w pewien wartościujący schemat — jest rzeczą niesłychanie ryzykowną. Bogaty świat zjawisk artystycznych i intelektualnych jest tak niesłychanie pogmatwany i skomplikowany, że wszelkie proste schematy okazują się fałszywe lub niewystarczające. Twórczość artystyczna, literacka i każda inna, nie odbywa się przecież w jakiejś abstrakcyjnej, wyizolowanej od reszty społecznego życia przestrzeni. Przeciwnie, jest jak najściślej z życiem tym związana, jako jego każdorazowa emanacja.

Dlatego też klasyfikowanie pisarzy, już nawet nie w skali całej historii literatury, lecz przez porównywanie sąsiadujących epok literatury danego narodu, jest rzeczą dającą przeważnie fałszywy obraz. Określać wartość pisarza można tylko w obrębie jego epoki, na tle równocześnie z nim tworzących pisarzy. Dopiero później można się zastanawiać — i to już jest sprawą historii literatury — który okres narodowego czy światowego pisarstwa był doskonalszy, a który był gorszy; można osądzać, czy najlepsi pisarze jednego okresu są równowarci, słabsi czy tęższi od pisarzy okresu innego — przy czym tego rodzaju ocena zawsze będzie zawierać w sobie subiektywne ziarno gustów obowiązujących lub właściwych epoce czy środowisku krytyka.

Zastrzeżenie, które uczyniłem — jest oczywiście pewnym truizmem, koniecznym jednak do powtórzenia w tym wypadku, gdyż czytelnik niniejszych uwag może odnieść wrażenie, że stawiam na jednym poziomie artystycznym pisarzy pierwszej, drugiej czy dalszych klas chwili dzisiejszej z wymienionymi w katalogowym skrócie nazwiskami pisarzy pierwszo- i drugorzędnych czasów ubiegłych. Wymieniając pewne pozycje literackie i porównując je z Dobraczyńskim nie sugeruję, iż są to pozycje o jednakich walorach artystycznych, ale stwierdzam, że ich rezonans społeczny, w formie właściwej danemu okresowi, jest podobny. Bywa bowiem, że pisarz raczej drugiej klasy na tle swojej epoki, na tle innej świeciłby jako gwiazda pierwszej wielkości. Teza obowiązująca również w kierunku odwrotnym...

Dlatego nieco szerzej rozpisałem się o tym

problemie i wymieniłem parę nazwisk różnych pisarzy, gdyż wydaje się, że właśnie w przypadku Jana Dobraczyńskiego natrafiamy na ów klasyczny już dziś w literaturze schemat, gdy pisarz ostro potraktowany przez krytykę literacką i artystyczną — znajduje szeroki odzew u czytelników; gdy staje się dostarczycielem powieści dla szerokich mas czytelników, gdy staje się — instrumentem urabiania poziomu kulturalnego i opinii tych właśnie mas.

Społeczna rola takiego pisarza jest, rzecz oczywista, ogromna. Odpowiedzialność ciążąca i na nim, i na jego krytykach, jest w takich razach znacznie większa, niż gdy się ma do czynienia z pisarzem o zasięgu raczej ograniczonym, szczupłym, elitarnym. W ocenie popularnego pisarza musi być uwzględniany nie tylko aspekt artystyczny, ale i rezonans społeczny, jaki mogą wywoływać czy też wywołują jego książki. Jednym słowem ważne jest, czy pisarz taki staje się dostarczycielem powieści korzystnych, czy szkodliwych społecznie. Nie ważne jest, by dostarczał arcydzieł, ważne natomiast, by nie produkował szmir.

Powieści Dobraczyńskiego mogą budzić i budzą rozliczne zastrzeżenia natury estetycznej, formalnej, kostrukcyjnej, artystycznej, psychologicznej — na pewno jednak nie są to powieści demoralizujące, na pewno nie są to rzeczy artystycznie złe.

Rzuciwszy na rynek księgarski pięć swoich książek, wykazawszy w nich swą umiejętność i pracowitość pisarską — Dobraczyński stał się dostarczycielem dobrych książek dla szerokich mas czytelniczych.

Tego rodzaju stanowisko społeczne nakłada na Dobraczyńskiego duży obowiązek. Zmusza go do tego, by odnalazł wreszcie sam siebie, by uświadomił sobie własne możliwości i ich kierunek, gdyż tylko w ten sposób będzie mógł dostarczyć czekającym odbiorcom książkę pod każdym względem dobrą.

Dobraczyński skończył pisać swą czwartą powieść, nim pierwsza ujrzała światło dzienne. Był to dla niego fatalny zbieg okoliczności. Dopóki pisarz nie ma możności skonfrontowania, przez wydanie książki, własnych złudzeń i sądów z sądami i ocenami krytyków i czytającej publiczności — dopóty nie zna własnych słabych i mocnych stron. Dopóty błądzi po omacku, bo lektura manuskryptu tylko przez grono wiernych przyjaciół lub zachwyconą rodzinę nie zastąpi prawdziwej krytyki.

Teraz Dobraczyński ma pełną świadomość i możność wyboru pomiędzy *Szatą godową* a *W rozwalonym domu*. Porównanie tej ostatniej książki z poprzednimi jego powieściami wskazuje wyraźnie na to, iż pisarz ten powoli otrząsa się ze swoich początkowych manier. W tym właśnie kierunku iść mu trzeba dalej.

Kazimierz Koźniewski

NOWA KSIĄŻKA O WIERSZU POLSKIM

STANISŁAW FURMANIK: *Podstawy wersyfikacji polskiej (Nauka o wierszu polskim)*. Wydawnictwo Eugeniusza Kuthana, Warszawa—Kraków, 1947; str. 323 i 1 nl.

I

W ubożuchnej literaturze naukowej polskiej poświęconej wersyfikacji, gdzie lada rozprawka, ba! czasem mimochodem utrwalona w druku uwaga posiada znaczenie historyczne, a próby stworzenia szerszych syntez były tylokrotnie nieudałe, właśnie z braku cząstkowych prac, nawiązujących metodycznie do osiągnięć poprzedników, oceniających je i rozwijających badania w kierunku postawionych zagadnień — nowa próba syntezy mogła być zadaniem aktualnym i wdzięcznym.

Aktualnym — nie tylko z powodu wyniszczenia książki polskiej, dzięki czemu nieliczne i w niewielu bite egzemplarzach prace poświęcone wersyfikacji stały się „białymi krukami", nie we wszystkich nawet księgozbiorach publicznych do znalezienia. Trzeba pamiętać, że książka Wóycickiego pochodzi sprzed lat trzydziestu pięciu, a książka Łosia, niewiele od niej młodsza, stanowi przegląd dziejów wiersza polskiego, a nie syntetyczne jego ujęcie i systematykę. Od czasów, gdy powstały te książki, wciąż nie wychodzące z rąk studentów i badaczy stykających się z kwestiami wersyfikacyjnymi — i w samym wierszu polskim, i w jego naukowym ujęciu zaszły epokowe zmiany.

Kiedy Łoś ogłaszał drukiem swą pracę (istniejącą już od dość dawna w formie wykładów uniwersyteckich) — ujawnił dopiero publicznie swe istnienie i wystąpił do zwycięskiego współzawodnictwa z innymi systemami wersyfikacyjnymi wiersz „czystotoniczny" lub „akcentowy", jeśli będzie-

my trzymali się nadal nazwy, którą został ochrzczony, gdzieś w pierwszej połowie trzeciego dziesiątka lat naszego wieku, już nie pamiętam przez kogo: przez Leonarda Podhorskiego-Okołowa czy też przeze mnie w studiach o współczesnej poezji, do których bardzo często wchodziła analiza wersyfikacji danego poety; w takim razie nazwa ta byłaby zapożyczeniem terminologicznym z literatury naukowej rosyjskiej; a może jeszcze wcześniej przez Andrzeja Tretiaka, który mnie osobiście pierwszy, już w 1914 r., wyjaśnił budowę metryczną pierwszych wówczas publikowanych utworów *Księgi ubogich* Kasprowicza. Nazwą tą, która się przyjęła, określono formę wierszową całej olbrzymiej, od tego czasu napisanej ilości utworów poetyckich dwudziestolecia; trwa ona po dziś dzień, choć może w świetle ostatnich mych spostrzeżeń, których rezultaty przygotowuję do druku, nie jest zupełnie stosowna.

Jednocześnie z utrwaleniem się nowego systemu wersyfikacyjnego zaszła potrzeba bardziej wyrazistego rozgraniczenia wersyfikacji staropolskiej i nowożytnej: mimochodem zrobiona przeze mnie uwaga w recenzji paru prac z dziedziny wersyfikacji (w *Pamiętniku Warszawskim,* zeszyt 6 z 1930 r.), zauważona przez bystrego czytelnika i podniesiona w całej swej doniosłości, stała się podnietą dla jego własnych samodzielnych badań, których połowa — II t. *Studiów z metryki polskiej* Franciszka Siedleckiego — została poświęcona faktom przeze mnie podniesionym i próbie innego niż u mnie rozwiązania wynikającego z nich problematu. Problematu niemałego znaczenia: od jego rozstrzygnięcia zależała cała budowa nauki o wersyfikacji polskiej i stosowność jej metod, tych samych na całym obszarze poezji naszej, czy też odmiennych — jeśli chodzi o poezję staropolską — niż te, przy których pomocy analizujemy wiersz dzisiejszy. Sprawa o wydźwięku filozoficznym: łączyła się bowiem z zagadnieniem odrębnego, niedostępnego po zamknięciu danej epoki odczuwania estetycznego walorów sztuki, nakazywała przenieść się na tym także odcinku na stanowisko historyczne; wiązała się z zagadnieniem „monizmu" (podważonego już bardzo zjawieniem się nowej wersyfikacji „akcentowej"), czy „pluralizmu" w zakresie podstaw mowy wiązanej danej literatury.

Tu przechodzimy do faktów, które ukazują, jak zadanie nowej syntezy wersyfikacji polskiej było wdzięczne i aktualne zaraz po ostatniej wojnie. Ona to bowiem wybuchem swym przerwała brutalnie nowy rozkwit badań, w których polemiki o tezę atoniczności wiersza staropolskiego były jedynie składową, choć pierwszorzędnego znaczenia, częścią. Te badania prowadzone bądź osobiście, bądź pod kierownictwem i wpływem moralnym przedwcześnie zmarłego w czasie wojny Siedleckiego, nie przyniosły jednak jakiejś syntezy swych wyników, jakiejś harmonijnie skonstruowanej sumy stanu wiedzy — powiedzmy — w 1939 r., o wersyfikacji polskiej na poziomie ostatnich badań naukowych. Nie była nią dwutomowa księga Siedleckiego, aczkolwiek zaglądała wraz ze swym utalentowanym autorem w bardzo skryte zakamarki na całym obszarze objętym omawianą dyscypliną; nie był nią, wbrew zamierzeniom, i mój *Zarys wersyfikacji polskiej* — zbyt zwięzły, żeby się stać przystępnym wykładem jej elementarnych zasad, owszem — zbyt trudny, jak nieraz miałem okazję się przekonać, nie tylko dla studentów, lecz i dla profesorów uniwersytetu; zbyt szczupły, żeby jednocześnie stać się przytuliskiem dla nowych idei i spostrzeżeń w tej dziedzinie. Aktualnym więc i wdzięcznym zadaniem było usystematyzowanie wiedzy o wersyfikacji, a choćby o jej części — metryce, na poziomie, jaki osiągnął jej rozwój w dniu wybuchu wojny.

Zadanie to spełnić mogła książka pisana wśród przymusowych wczasów pracownika intelektualnego za okupacji. Warunkiem jednak zadowalającego wywiązania się z tego zadania było oczywiście dokładne zapoznanie się z całym dorobkiem naukowym ostatnich lat przedwojennych; nie tyle usposobienie twórcze, co sumienność badawcza piszącego mogła zadecydować o dodatnich wynikach. Mimo to systematyczne opanowanie materiału i u w a ż n e (podkreślam) przeczytanie choćby niewielkiej w sumie ilości książek i studiów w czasopismach czy księgach zbiorowych, a następnie dobranie materiału przykładowego, którego prawie wszędzie (szczególnie w mojej książce) jest za mało, a nigdy nie może być za dużo — byłoby już pracą niemałą i wymagającą pewnego ogólnego i dość jasnego wyobrażenia o swym zadaniu.

Wyobrażenie takie można sobie wyrobić przez analogię z którymś z opracowań elementarnych używanych w krajach posiadających rozwiniętą literaturę przedmiotu. W Rosji podstawowe wiadomości z wersyfikacji są podawane w ramach obowiązującego kursu stylistyki i teorii literatury w szkole średniej; te szkolne podręczniki

doskonalą się w miarę postępu badań, lecz nie gubią nigdy nici tradycji, są więc identyczne w najogólniejszych zasadach, czy to w podręczniku gimnazjalnym sprzed lat 50, czy w popularnej także i u nas, dzięki przekładowi, *Poetyce* B. Tomaszewskiego, czy wreszcie na poziomie najskromniejszym, jako 30-stronicowy (co prawda stronice dwuszpaltowe i nabite) dodatek do wypisów dla 7-ej klasy szkoły ogólnokształcącej w Rosji radzieckiej.

II

Czy warunki te zostały spełnione w najnowszej książce, wykładającej — jak sam tytuł głosi — p o d s t a w y wersyfikacji polskiej? Autor przeczytał z zapałem książkę Siedleckiego, w każdym razie jej część pierwszą (co do drugiej, jak zobaczymy, można mieć, i owszem, wątpliwości); przyjął z niej nie tylko konwencjonalne symbole graficzne, ale i właściwości indywidualne stylu pisarskiego, nie zawsze polecenia godne ze względu na przystępność wykładu. Język najeżony terminologią cudzoziemską, „uczoną", co już samo nie stanowiłoby ułatwienia; w dodatku łączy się to — z jednej strony — ze skłonnością do eliptyczności, do obywania się napomknieniami w miejscach potrzebujących szerszego i argumentowanego wykładu dla mniej otrzaskanego z materią czytelnika; napawa to wszystko wyżej określonego czytelnika pobożną trwogą, pozbawia go możności skontrolowania twierdzeń i zmusza do przyjęcia ich na wiarę, do zajęcia postawy raczej fideistycznej niż poznawczej.

Z drugiej strony — a i to nie sprzyja czysto poznawczej recepcji tekstu — kwitnie w nim poetycki dynamizm stylu, metaforyzm rozwinięty aż do animizacji oderwanych pojęć tej suchej, na matematyczną zakrawającej dyscypliny, jaką jest wersologia, a metryka, w niej podstawowe zajmująca miejsce, w szczególności; „prozodia atakuje strukturę rytmiczną"; „13-zgłoskowce nie uległy przekształcającemu podbojowi tonizmu"; „10-zgł. anapestyczny łatwo uwalniał się od wszelkich śladów metru „sylabicznego"; „średniówka utrzymywała sylabiczność całego sprzęgnięcia"; „forma wierszowa może po prostu stoczyć się w objęcia prozy"; „struktury tną dany strumień językowy" — oto parę charakterystycznych próbek stylu nowej książki.

Przejęcie się książką Siedleckiego idzie dalej, poza oprawę stylistyczną, wnosząc pewne niestosowności terminologiczne, które w swoim już czasie napotkały sprzeciw w recenzjach. „Średniówka", wbrew swemu powszechnemu i etymologicznemu znaczeniu, użyta także na oznaczenie końca wiersza; „metr" zamiast „mètrum" razi w języku, który nie przyjął przemiany „archiwum" na „archiw", a „metr" asymilował z francuzczyzny, nie zaś bezpośrednio z języków starożytnych, i to w zgoła innym znaczeniu. Nawet transkrypcje z języka rosyjskiego, wzorem Siedleckiego, zrywają z tradycją przybliżonego oddawania brzmienia pisownią polską.

Jeszcze głębiej odbiło się przejęcie się wzorem — we właściwościach samej metody. Przeniesienie uwagi na zjawiska peryferyczne — to było dopuszczalne, a w każdym razie zrozumiałe u „łowcy problematów", choć też nie wpływało na wyrazistość konturów jego wykładu; tu jednak, w książce mającej dać p o d s t a w y wersyfikacji w możliwie wyraźnych zarysach — jest już zgoła niepożądane. Jako wynik tego — ciągła niejasność zamazywanych konturów i stosowanie ścisłych terminów do zjawisk w przybliżeniu tylko odpowiadających zawartości pojęcia. Tak np. pomimo fanatyzmu „stopowego" (o czym niżej) anapestyczność, chętnie wykrywaną w polskich 10-zgłoskowcach, przypisuje się także 11-zgłoskowcom, w których konstrukcji trudno doszukać się pulsacji równych anapestów. Nieścisłości terminologiczne łączą się z upodobaniem do stosowania ogólnikowych określeń, zastępujących — w sposób nie bardzo zgodny z charakterem tej *quasi*-matematycznej dyscypliny, jaką jest metryka — ścisłe, wyodrębniające, zasadnicze zarysy zjawiska. Zamiast typowych zjawisk, do których w ten czy w inny sposób możemy dołączyć przy klasyfikacji inne, mniej typowe, mowa tu nieustannie o „tendencjach" i to w dodatku „krzyżujących się" w sposób jak najbardziej kapryśny, o „splataniu się" ich. Oczywiście tego rodzaju postawienie sprawy jest generalnym rozgrzeszeniem, z góry uzyskanym dla wszelkich nieścisłości.

Nie jest to jedyna skłonność przejęta od Siedleckiego, a wpływająca w kierunku zniekształcenia możliwie ścisłego obrazu wersyfikacji polskiej, od strony przynajmniej jej stosunków liczbowych, jaką powinna być metryka. Do liczby tych zniekształcających skłonności należy u podstaw poglądu na wiersz leżący „mit o nieomylności poety", w każdym szczególe jego techniki, nawet w wyborze formy graficznej utworu,[1]) na-

[1]) Nie znaczy to, żebym nie doceniał znaczenia graficznego kształtu dla nakierowa-

wet w pierwszym rzucie na papier pomysłu poetyckiego. Tak więc autor książki bierze na serio wszelkie kaprysy w rozbijaniu na linijki drukarskie • całostek metrycznych w późniejszej fazie twórczości Pawlikowskiej. Nawet pomijając czysto kobiecą skłonność ulegania modzie literackiej i obawę, żeby przez tę modę nie być wyeliminowaną z szeregu ulubieńców publiczności, która to skłonność współżyła u zmarłej poetki z jej wielkim, oryginalnym i swoistym aż do manieryczności (właściwej wszystkim członkom tej fenomenalnej rodziny artystów) darem twórczym, nie można zapominać: 1) o względności stosowania formy graficznej raz tej, za drugim razem innej do tego samego utworu drukowanego pod okiem twórcy; przykłady na to łatwo znaleźć u Mickiewicza *(Czaty, Trzech Budrysów)*, a z nowszych poetów u Iłłakowiczówny, której wersety często w pierwodrukach są podzielone na dwa krótsze kolony; 2) o recytacyjnym przeważnie znaczeniu tego rodzaju graficznego przedstawienia utworu w mowie wiązanej, nie dotyczącym metrycznej istoty jego budowy; utwory Majakowskiego tradycyjnie przedstawiane są w formie nadanej im przez autora — nie krępuje to jednak tych jego wielbicieli, którzy interesują się jego wersyfikacją, w ich badaniach metrycznych; ładnie by one wyglądały, gdybyśmy w każdym urywku jego mowy, pełnej ekspresji oratorskiej, dopatrywali się „antykadencyj" i „kadencyj" wierszowych!

W omawianej książce rozpatruje się jednak z całą powagą najprawidłowsze czterowiersze z 13-zgł. jako kombinacje wolnych wierszy, a przynajmniej jako „bardzo radykalne rozbicie 13-zgł. i pójście w kierunku nieregularności" *(Śniegu, Baranku Boży...)*; głębokie rozważania nad zagadkowością tych struktur zajmują dużo miejsca w *Podstawach wersyfikacji polskiej*, które by powinny uwzględnić sprawy bardziej elementarne a konieczne, jak istota średniówki, różnica między wersyfikacją staropolską a nowożytną (o czym szerzej piszę dalej) itp.

Jeśli chodzi o nieomylność poety w pierwszym nawet rzucie swego utworu, to charakterystyczną jest analiza utworu Mickiewicza *Gdy tu mój trup...* Nie biorąc pod uwagę sposobu, w jaki posługiwał się Mickiewicz, w swych wierszach opublikowanych za życia, „wierszem miarowym" i podkreślającymi jambiczność toku przedziałami oksytonicznymi, odrzuca się najprostszą hipotezę — niewykończenia, niewygładzenia, nieprzygotowania do druku znanego nam tylko w brulionowym stanie utworu i podaje się go jako przykład „wierszy nieregularnych zmiennomiarowych", podkreślając „wyrazistość i kunsztowność cięć" w „krzyżowaniu się tendencyj metrycznych tak silnie przeplecionym, że powstają wskutek tego jakieś wiersze pośrednie, graniczne co do ich systemu metrycznego".[1])

Jeszcze jedna podstawa w poglądzie na wiersz przejęta bezkrytycznie z Siedleckiego — to wiara w jakieś autonomiczne, realne bytowanie „stopy" w wierszu, w którym możemy się dopatrzeć uporządkowania akcentów. Stąd tyle miejsca poświęconego badaniu „diarez" i „cezur", z zamknięciem oczu na rzeczywisty stosunek schematu, dorysowywanego przez nas nad realnym odcinkiem mowy wiązanej, do jego istotnych właściwości, stosunkiem analogicznym do stosunku siatki geograficznej a płynących po ziemi rzek i wznoszących się nad nimi gór.

Tu też leży w wielu wypadkach źródło nieporadności przy analizie metrycznej utworu, elementarnie łatwego dla nieuprzedzonego oka. Nie podobna nie zauważyć dokładnej regularności, zarówno pod względem sylabicznym, jak i tonicznym, utworu Iwaszkiewicza: „Jadą jadą. Konie tupocą. Nocą jadą"; interpunkcja podpowiada przedziały metryczne, a stylizacja — wzory wiersza zaczerpnięte z poezji ludowej. Ponieważ jednak nie ma w tym wierszu, tak jak on jest graficznie jako całość w jednej linii przedstawiony, pulsacji jednakowych, równych stóp, nasz metrysta staje wobec niego bezradnie, próbując go bezskutecznie nadgryźć metodami wersyfikacji sylabicznej, czysto-tonicznej, sylabotonicznej (zapominając, że ten ostatni systemat wersyfikacyjny uwzględnia — nawet w najwęższym ujęciu — wiersze „logaedyczne" tj. złożone z regularnej kombinacji stóp rozmaitych); ostatecznie utwór ten umieszcza „w grupie wierszy nieregularnych, tych mianowicie, w których nie podobna odszukać żadnego tła genetycznego", w bezpośrednim sąsiedztwie z utworem Przybosia, którego analizę zamyka (po szeregu głębokich uwag kompozycyjnych, po wykryciu „chwytu kompozycyjno-stylistycznego, który polega na swego rodzaju simultaneisty-

nia „intonacji wierszowej", a tym samym, niekiedy — jedynej wskazówki co do intencji metrycznej poety. Jego prawa w tym względzie bronię przy nadarzonej sposobności. Por. *Kamena* nr 1—3 (71—73), str. 6 i nast.

[1]) Por. także moje uwagi w *Kamenie*, l. c. str. 11 i 12.

cznym wiązaniu i prowadzeniu motywów treściowych" oraz „rysów Norwidowskich" poety) zupełnie słuszną konkluzją, że faktura utworu nie ma nic wspólnego z podłożem sylabicznym, sylabo-tonicznym lub czysto-tonicznym. Czy więc jest to wiersz? i czy ma coś wspólnego z metryką (chyba negatywnie), żeby być rozpatrywanym w ramach „metryki szczegółowej"?

Prócz tych zasadniczych właściwości stylu i metody — szereg drobniejszych błędów, odziedziczonych z dobrodziejstwem inwentarza, wskazuje na przejęcie się wzorem, obranym za przewodnika badania. Tak np. Siedlecki analizując *Ucieczkę* Mickiewicza zapewniał, że w niej „uwydatnia się niewątpliwa artystyczno-kompozycyjna planowość w rozmieszczeniu trocheicznego i nietrocheicznego ukształtowania [ośmiozgłoskowców]"; twierdzenia swego nie unaocznił jednak ani w tekście książki, ani w odpowiedziach na robione mu zarzuty. Nie przeszkadza to naszemu autorowi twierdzić (już bez żadnego dalszego rozwinięcia swej tezy), że „w ukonstytuowany tok rytmu trocheicznego wprowadza Mickiewicz od czasu do czasu odmianę nietrocheiczną w momentach zawsze uzasadnionych kompozycyjnie". Zresztą taka gołosłowność assercji wchodzi najwidoczniej do systematu pisarskiego autora *Podstaw wersyfikacji* i jest jakby refleksem pityjsko-natchnionego niekiedy stylu Siedleckiego, usprawiedliwionego u niego nagłym olśnieniem oczu młodzieńczych, zaglądających w głębie intuicyjnie, genialnym niekiedy wejrzeniem, opanowanej dziedziny wiedzy.

III

Ale zapał, z którym przeczytane było dzieło Siedleckiego, o wiele przewyższa uwagę poświęconą tej lekturze. Zwłaszcza drugi tom jego *Studiów* wydaje się być raczej przejrzany pobieżnie niż przestudiowany. Inaczej niepodobna wyjaśnić sobie zupełnego pominięcia w książce St. Furmanika sprawy, która jest właściwie tematem całego tego tomu. Sprawa odmienności wiersza staropolskiego od nowożytnego, ujawniająca się szczególnie w tzw. „odstępstwach przedśredniówkowych", widocznych zwłaszcza i masowo w najpopularniejszych wierszach, 13- i 11-zgł. u poetów naszych XVI i XVII w., — sprawa, którą załatwia przypuszczenie atoniczności wiersza staropolskiego (moja teza), a którą Siedlecki chce załatwić inaczej — swoją hipotezą „transakcentacji metrycznej" — nie znajduje najmniejszego odbicia w *Podstawach wersyfikacji polskiej*.

Mało tego; autor ich nie tylko cytuje obok siebie, na równej stopie, wiersze Gawińskiego i Marii Komornickiej z *Chimery*, ale także, gdy zdarza mu się wspomnieć o odstępstwach przedśredniówkowych, nazywa je bez zażenowania „transakcentacjami", plącząc obiektywne dane faktyczne z przypuszczalnym ich wyjaśnieniem w ramach norm nowożytnej wersyfikacji polskiej[1]: jest to tak, jakby ktoś plątał przeszkodę ze skokiem, który przez nią ma być wykonany. A może to wchodzi do systemu pląta-

[1]) Dla wiadomości czytelników mniej wtajemniczonych w metrykę podaję, że transakcentacją w wierszu (pojęcie i termin przeze mnie bodaj kiedyś do użytku powszechnego wprowadzone) nazywamy przeniesienie akcentu na sylabę, do której przycisk jest przywiązany przez dany schemat metryczny (a więc w tradycyjnych naszych 13-zgł., tak jak one dziś są przeważnie pisane i czytane, na drugą od końca wiersza i na drugą od końca półwiersza przed średniówką) a bez liczenia się z akcentuacją praktycznej polszczyzny i prozy polskiej, tj. z właściwym akcentem wyrazowym. Albo używając ścisłego opisu Siedleckiego: „jak wszelki wiersz stwarza swoisty kontur intonacyjny, tak za sprawą kontekstu metrycznego przycisk z sylaby wyznaczonej mu przez język zostaje przeniesiony na sylabę wyznaczoną mu przez strukturę metryczną".

W przeciwstawieniu więc do niewątpliwych faktów umieszczania akcentu wyrazowego przed średniówką w wierszu staropolskim nie na tym miejscu, na którym umieszcza go się w nowożytnym 13-zgł., tj. na przedostatniej, transakcentacja jest zjawiskiem, które może wystąpić w recytacji wiersza, w jego ostatecznej, głośnej lub cichej realizacji, należy więc do „deklamatoryki" raczej niż do metryki, a mówiąc najogólniej: transakcentacja jest chwytem ujawnienia rzeczywistej, lub mylnie upatrywanej struktury metrycznej wiersza, doprowadzeniem tą drogą do wygładzenia załamań metrum (rzeczywistych czy subiektywnie odczuwanych) i odbywa się na tle powstającej, odpowiednio do utworu, świadomości metrycznej.

Słowem wpierw musi istnieć świadomość danego metrum, a dopiero później może się zjawić transakcentacja, gdy jest niezbędna dla utrzymania stałych miejsc akcentu. A właśnie to, czy istniały one, było przedmiotem mego sporu z Siedleckim: w jakiej mierze, z jak obowiązującym despotyzmem kontekst metryczny zmusza nas do transakcentacji, czy jej praktyka jest w dawnej poezji polskiej niewątpliwa, czy na jej obowiązkowym zastosowaniu mógł się opierać sarmacki system wersyfikacyjny? A na przykładach konkretnych: czy jest pewne, że za czasów Kochanowskiego obowiązywała recytacja (a przynajmniej „skandowanie"): „Nie masz i po drugi raz ‖ nie masz wątpliwości", jeśli w świetle dość żywej i stosunkowo świeżej tradycji wątpliwą się rzeczą wydaje, aby i za czasów Mickiewicza (mimo, że w epoce wchodzącego do poezji polskiej sylabotonizmu znacznie więcej względów logicznie za tym przemawia) czytano „Tu Wojskiemu przerwał krzyk: ‖ „Wyczhał" Tuż spod koni", lub „I roztopi się ‖ i zgaśnie i zniknie"?

nia skojarzonych ze sobą, choć obcych naturą, terminów, którego inny przykład mamy w ustępie analizującym znany sonet z wierszy jednozgłoskowych Józefa Jankowskiego: ma on „się składać z samych oksytonów"; autor nie odróżnia, nie odczuwa najwidoczniej subtelnej ale bardzo istotnej różnicy w użyciu słów „oksyton" i „monosylaba".

Drugim dowodem małej uwagi przy lekturze Siedleckiego jest niezrozumienie, a w każdym razie niedostateczne wyjaśnienie sobie znaczenia katalektyki (czy jak autor woli, może nie bez racji, „kataleksji") w wersyfikacji, jako znamienia dominującej roli akcentu wśród czynników metrotwórczych wiersza, tam gdzie prócz tego czynnikiem metrotwórczym jest sylabizm. Nawet nie przyjmując mojego szerokiego ujęcia systematu sylabiczno-tonicznego — Siedlecki docenia *in petto* symptomatyczne znaczenie katalektyki, skoro poświęca cały rozdział czwarty II tomu na wykrycie przy pomocy bardzo subtelnych i złożonych obliczeń „rzeczy uderzającej": wykazaniu ostatecznemu (w p. 5), że w poezji średniowiecznej (do końca XV w.) „7-zgł. łączy się z klauzulą oksytoniczną — stanowi katalektyczną postać 8-zgł.", a jest to „technika identyczna z techniką wersyfikacji polskiej XIX i XX w., więc — że działało tu prawo odpowiedniości, wymienności form akatalektycznych z katalektycznymi", czyli, „że przycisk wersyfikacji średniowiecznej obojętny nie był... funkcja jego była zdecydowanie konstruktywna".

Tymczasem dla naszego autora jest to szczególna odmiana heterosylabizmu, którą w najlepszym razie omawia jako „obocznosć" danego (o jedną sylabę dłuższego) metrum, zupełnie tak jakby to robił Łoś, czy inny, wierny wskazówkom Rowińskiego, sylabista, nigdzie nie podkreślając, że w wersyfikacji, gdzie zjawia się katalektyka, ujawnia się — choćby w sposób dla poety i czytelnika nieświadomy — poczucie, iż istotną częścią wiersza, jego korpusem, jest część do ostatniej akcentowanej włącznie, po której następujące sylaby są czymś z punktu widzenia metrycznego drugorzędnym, dodatkowym [1]). Niekiedy zaś — gdy katalektyczne wiersze zjawiają się w jednym tylko (zresztą najregularniejszym) czterowierszu dłuższego utworu — uważa za stosowne zjawisko to traktować jako „lipometrię", wytrącenie sylaby (str. 134).

Florilegium błędów uszczkniętych mimochodem przy czytaniu książki mogłoby się rozrosnąć do groźnych wymiarów, a ich przedyskutowanie, czy choćby unaocznienie, zajęłoby książkę co najmniej podwójnych rozmiarów w stosunku do recenzowanego dzieła. Trudno o taką zupełność kusić się na łamach czasopisma, w dodatku nie poświęconego specjalnie suchym i trudnym sprawom teorii literatury. Może gdzie indziej będę mógł dać sprawozdanie bardziej fachowe. Tu na tym miejscu chodziło mi o ogólnikowe ostrzeżenie czytelnika przed bezkrytycznym korzystaniem z książki, która im bardziej jest potrzebna, tym większe ma szanse powodzenia bez względu na istotną wartość, zwłaszcza wobec szczupłości grona ludzi, którzy by ją mogli fachowo ocenić. Mętność i pozorna głębia ujęcia zasadniczych spraw metryki jeszcze bardziej utrudnia sąd o książce, predystynując ją do roli autorytetu na szereg lat, zanim ukaże się doskonalsze opracowanie; co najgorsza zaś — grozi, iż stanie się ona narzędziem zamącania w głowie naszej młodzieży uniwersyteckiej i wyższych klas szkoły ogólnokształcącej, jeśli, broń Boże, zostanie zalecona jako podręcznik lub choćby „do bibliotek szkolnych".

IV

Byłoby jednak niesprawiedliwością odmówić jej wszelkich zalet, a przynajmniej ustępów zadowalających i świadczących o pracy autora włożonej w jego przedsięwzięcie. Z reguły te dobre strony odnajdujemy w częściach książki pisanych niezależnie od dominującego wzoru, tj. od *Studiów* Siedleckiego. Tak więc rozdział pierwszy, o językowych czynnikach metrotwórczych, wydaje mi się napisany na obowiązującym dziś poziomie wiedzy językoznawczej (w czym zresztą nie posiadam żadnej kompetencji), w każdym razie zawarte w nim wiadomości z prozodii prawie wystarczają dla celów wersologii.

Z nieco większą kompetencją mogę wyrazić opinię o innych rozdziałach pisanych poza wpływem Siedleckiego, tj. o rozdziałach traktujących o rymie i o strofice. Nie podobna tu zaprzeczyć znacznego wysiłku, zarówno w kierunku syntetycznego ujęcia tych dziedzin, jak i rozpatrzenia ich w całym urozmaiceniu zjawisk, występujących w niezliczonych odmianach. Właśnie te wy-

[1]) Najbardziej jaskrawym ujawnieniem się tej wewnętrznej zasady wiersza są — zaczynające się pojawiać w poezji dwudziestolecia — rymy nierównozgłoskowe (np. rymowanie oksytonicznej klauzuli wiersza z proparoksytoniczną, oczywiście niedokładne, tj. rym męski z żeńskim — u Iwaszkiewicza, u Broniewskiego — lub żeński z daktylicznym), czym podkreśla się lekceważenie ilości sylab po akcencie końcowym wiersza.

siłki ograniczone szczupłością miejsca, które im może być poświęcone w ramach książki, dają w wyniku rezultaty nieco kalekie. Syntezy nie są dostatecznie rozwinięte i uzasadnione, klasyfikacje nie przystosowane do zamknięcia w swych działach całej rozmaitości zjawisk, rozmaitości, która nie może być wyczerpana, ale powinna być przynajmniej przewidziana w najgłówniejszych zarysach. Analiza została przeprowadzona metodami niekiedy nie dosyć dokładnymi (pomimo pozorów), np. przy „rymach niedokładnych", zaczerpniętymi z dawnej i niefachowej pracy prof. Nitscha, natomiast nie uwzględniono w pracy bardzo płodnej i wyjaśniającej zasady A. Szczerbowskiego — podziału elementów rymu na „utożsamiające" i „odróżniające"; również, wbrew zwyczajowi książki skupiania uwagi na zjawiskach peryferycznych i przejściowych, tu właśnie, i — rzecz szczególna — tam, gdzie mogłoby się to przyczynić do jaśniejszego przedstawienia dziejów i klasyfikacji rymu z punktu widzenia jego dokładności, została pominięta cała zona rymów „intencjonalnie-ścisłych", „uzualnieścisłych" itd., aż do rymu „intencjonalnieścisłego".

Prócz niezupełności („Nie sposób objąć nieobjętego", orzeka Koźma Prutkow) w traktowaniu tak obszernej materii nie mogło się obyć bez potknięć: zaraz na pierwszych kartach tego rozdziału spotykamy charakterystyczną dla nieporadności autora wobec tekstu poetyckiego analizę wiersza *Amaranta rozmaryn szmaragdowy lubi...*, gdzie zamiast podkreślić rzadkie bogactwo współbrzmień wewnętrznych (instrumentację) całymi zespołami *amara, marmara,* poparte dodatkowymi wystąpieniami *a* i *r*, mówi się o aliteracjach spółgłoskowych (r) i samogłoskowych (a), przy czym użycie terminu „aliteracja" jest sprzeczne z dawno ustaloną tradycją międzynarodową.

Równą rewolucyjność w zakresie terminologii znajdujemy parę wierszy dalej, w ujęciu rymu: „Rym jest zjawiskiem zachodzącym tylko i jedynie na terenie mowy wierszowanej. W prozie nie ma rymów, występują tylko powtórzenia brzmień". Śmiało! Ale co zrobimy z wszystkimi dotychczasowymi badaniami nad prozą rymowaną w świecie starożytnym i choćby w folklorze nowożytnych narodów? Czy nie lepiej zostać przy nieco wielosłownym, ale bardziej dogodnie mieszczącym się w ramach tradycyjnej poetyki „rymie końcowym" lub „metrycznym" w przeciwstawieniu do „wewnętrznego" „niemetrycznego"? Równe dowolności w użyciu słowa asonans, wbrew jego znaczeniu historyczno-literackiemu, zwłaszcza żywemu w dziejach poezji narodów romańskich. Drobnych niedokładności, nawet wyraźnych omyłek nie podnoszę, wynikają one z zauważonych od razu, ogólniejszych błędów metodycznych, skąd też wynika niejasność granicy między rymem dokładnym" „zmodyfikowanym", a „niedokładnym", uderzająca w systematyce tego rozdziału. Ze zdziwieniem można tylko podkreślić w tym kontekście ciągle dający o sobie znać normatywizm: „rym powinien mieć" lub „być" — powtarza się wielokrotnie.

Może tylko nieszczęśliwemu ujęciu w słowa należy przypisać następujące zdanie: „Rym niedokładny spotykamy już w epoce Kochanowskiego; programowo stosować go poczynają pierwsi bodaj poeci Młodej Polski, zaś na dużą skalę i z wielką maestrią dopiero grupa Skamandra". Pomijam tu kwestię, w jakiej mierze można mówić o programowym stosowaniu rymów niedokładnych za Młodej Polski, która raczej przeciwnie, wzorem parnasistów francuskich, uganiała się za rymami bogatymi i wyszukanymi zarazem: zastanawia mnie tu raczej ogólny sens ustępu, który można rozumieć w ten sposób, że jakoby j u ż za Kochanowskiego pojawiały się jakieś niedostatecznie tymczasem wpływowe grupy reformatorów poezji czy awangardzistów swej epoki, które zaczynały propagować użycie rymu niedokładnego. Chyba jednak St. Furmanik nie zapomina, pisząc te słowa, o stanie rymu w naszej poezji średniowiecznej, a zwłaszcza o istnieniu w niej rymu „ostatniozgłoskowego" (niedokładnego w najwyższym stopniu z naszego dzisiejszego punktu widzenia, choć może zupełnie dokładnego w ramach konwencji naszych wierszopisów średniowiecznych), który, acz wyparty z artystycznych szczytów naszej poezji renesansowej, dość rzadki już u Reja a całkowicie odrzucony przez Kochanowskiego, w dołach poezji, a i niekoniecznie w dołach, bo u St. Grochowskiego, P. Zbylitowskiego i innych w ciągu jeszcze XVII w., a nawet i później, bo aż u piosenkarzy konfederackich, pojawia się ze świadomością swego tradycyjnego prawa do istnienia. Zjawiska te mają więc charakter przeżytku, a nie czegoś rodzącego się i oczekującego dopiero maestrii skamandrytów dla rozkwitu w całej swej potencjalnej krasie. O taką ignorancję nie posądzam autora, który nieco dalej dość szeroko zajmuje się wierszem średniowiecznym i jego rymami.

Ta, dana w rozdziale rymowi poświęconym, synteza aspektu metrycznego poezji średniowiecznej polskiej i jego genezy nie jest pozbawiona uroku odważnie jednoczącej myśli[1]), choćby podległej jeszcze dyskusji: z tej samej podstawowej zasady wysnute jest wyjaśnienie zapanowania rymu żeńskiego w poezji sarmackiej, choć może należałoby tę zasadę rozszerzyć o wpływy wzorów włoskich, które na całe wieki wyłączyły użycie rymu męskiego. Kończąc o syntezie wiersza średniowiecznego, można zauważyć, że obok trafnych myśli zaznacza się tu znowu skłonność do „krzyżowania tendencji" i pewność twierdzeń opartych na tym, co autor ich, Siedlecki, ukazywał jako nasuwające się na podstawie niejakich poszlak hipotezy.

O wiele przerastają możliwości elementarnego wykładu podstaw wersyfikacji tych rozmiarów rozważania dość tu obszerne, ale zgoła nie wyczerpujące i nie przekonywujące, nad funkcją rymu; przy czym rozróżnienie rymów wewnętrznych, jako szczególnego przypadku instrumentacji wewnątrzwierszowej, od rymów zewnętrznych z ich funkcją metryczną nie zostało należycie konsekwentnie i jasno przeprowadzone, mimo przyciągnięcia bogatej egzemplifikacji, której zgromadzenie, tak w tym rozdziale jak i w innych, jest niewątpliwą zasługą pilności autora. Na ogół — pomimo licznych błędów — opracowanie sprawy rymu w omawianej książce przewyższa pod niektórymi względami inne polskie prace na ten temat, w tej liczbie książeczkę Józefa Gołąbka, wydaną przed progiem wojny światowej, dlatego też, o ile mi wiadomo, nie omawianą w żadnej recenzji, może zresztą z korzyścią dla naukowej renomy zacnego jej autora, który sam padł ofiarą wojny wkrótce po jej wybuchu: *Sztuka rymowania* jest chaotycznym zbiorem wiadomości, zaczerpniętych z opracowań polskich i cudzoziemskich, w różnych kwestiach wiążących się z rymem, a bez należytego rozeznania się w przedmiocie: naiwność i bezpretensjonalność w cytowaniu niekiedy cennych, ale słabo powiązanych między sobą uwag są najważniejszą zaletą tej niestarej a już zapomnianej książeczki.

Ujęcie strofiki w książce Furmanika również pretenduje do wielkiej zasadniczości, solidności i uchwycenia najistotniejszych cech omawianego zjawiska. I w tym wypadku, jak w poprzednim, zamiar przerasta siły wykonawcy. Są tu podane dwie definicje zwrotki: żadna jednak nie jest wystarczającym uogólnieniem, jak choćby ta, pierwsza przychodząca do głowy: zwrotka jest najwyższą miarą metrycznej budowy utworu w mowie wiązanej, największym zespołem powtarzalności, mianowicie powtarzalnym układem wierszy; z takich układów w całości lub częściowo składa się utwór, który możemy nazwać stroficznym.

Od tej definicji można przejść do systematycznego podziału tych układów według cech wyodrębniających zwrotki: treściowych lub treściowo-formalnych (okres metryczny, równoległość jego budowy syntaktycznej, anafora, refren), czy też opierających się na układzie rymów (oraz ilości zakończeń współrymujących), czy też wreszcie na zestawieniu regularnym, tj. w raz przyjętym porządku, wierszy różnomiarowych, z rozszerzeniem tej klasyfikacji na grupy zwrotek, w których łączą się i krzyżują wyżej wspomniane cechy. Oczywiście byłoby to ujęcie i klasyfikacja zwrotek regularnych; nieregularne dadzą się rozpoznać, o ile są ich wariacjami, pozostając w takim stosunku do regularnych, jak metroidy do wierszy regularnych. Ostatecznie do tego samego wniosku dochodzi i autor omawianej książki, poświęcając 7 stronic zwrotkom nieregularnym na ogólną ilość blisko 60, poświęconych strofice: ale jego wywody nie uzupełniają w sposób dostatecznie harmonijny ogarniającego całość przeglądu, który mógłby być dokonany albo w sposób, który powyżej naszkicowałem, albo inaczej, według cech ukazujących się w kolejnych etapach historycznych poezji polskiej, w związku z panującym w niej kolejno systemem wersyfikacyjnym.

Tymczasem tu, po bardzo rozwlekłych ale niewystarczających definicjach zwrotki, następuje jej mechaniczne uszeregowanie w porządku wzrastających ilości wierszy, wchodzących w układ stroficzny, które to wyliczenie autor urywa na strofie dziewięciowierszowej zupełnie dowolnie, co nie daje żadnego obrazu omawianej dziedziny zjawisk. Mści się w tym niepowodzeniu „kryptomonizm" wersyfikacyjny autora, wbrew przyjętej pozornie polisystematyczności wiersza polskiego, zacieranej jednak starannie w całym wykładzie podstaw wersyfikacji. Mimo to rozdział o strofice jest

[1]) Identycznej (choć zdaje się, sądząc z dat publikacji, niezależnie powziętej) z ujęciem dr Marii Dłuskiej wiersza średniowiecznego polskiego, jako wiersza „zdaniowego". Mimo trafności niektórych spostrzeżeń myśl ta wydaje się zbyt pośpiesznym wnioskiem w kierunku określenia swoistości polskiego wiersza średniowiecznego.

opracowaniem jeśli nie najlepszym — bo drobne błędy i gołosłowne twierdzenia proszą się na każdym kroku o uwagi marginesowe (m. in. autor nie rozpoznaje uświęconej tradycją formy „rondo" i analizuje jego budowę w paragrafie poświęconym zwrotkom nieregularnym) — to przynajmniej najtrzeźwiejszym w książce, jakby wskazując, że w miarę postępu pracy autor coraz jaśniej uświadamiał sobie jej cel i możliwości.

Daje to nadzieję, że przepracowawszy jeszcze raz całość i spojrzawszy na przedmiot mniej jednostronnie, nie wyłącznie ze stanowiska badacza, który był mu wzorem, Stanisław Furmanik może dać pracę jeśli nie odkrywczą, to przynajmniej pożyteczną jako podręcznik czy jako przewodnik wśród zagadnień znacznie liczniejszych i bardziej złożonych, niż to się na pierwszy rzut oka wydaje.

Karol W. Zawodziński

KLASYK NEOSECESJI

BRONISŁAW KAMIŃSKI: *Obraz człowieka.* Paryż, 1947; str. 126 i 2 nl.

Bronisław Kamiński nie jest debiutantem. Jeszcze przed wojną wydał on dwa zbiorki poezji: *Przeciw* (1937) i *Pieśni barbarzyńcy* (1938). Były to zbiorki typowo debiutanckie, cechował je bezforemny chaos motywów i stylów literackich, który zdawał się zwiastować wszechstronne możliwości rozwojowe autora.

Obraz człowieka przynosi cały szereg utworów przedwojennych, co prawda przerobionych na nowo. Redakcje dawne i nowe tych samych wierszy różnią się poważnie między sobą pod względem rozmiarów, staranności opracowania gramatycznego (w *Pieśniach barbarzyńcy*: „Ludzi będę karmił na wodzie i suchym, razowym chlebie", w *Obrazie człowieka:* „Ludzi będę karmił wodą i suchym razowym chlebem") oraz — w mniejszym niestety stopniu — pod względem posługiwania się efektami banalnymi lub wulgarnymi (np. dawny zwrot „w lesie tęsknią drzewa" zmienił poeta na: „w lesie szumią drzewa", „Saksofon wlazł na ludzi" na „Saksofon stratował ludzi"). Są to jednak zmiany mało istotne.

Nic się nie zmieniło, jeśli chodzi o niejasność myśli, bezład kompozycyjny i pretensjonalną nienaturalność wypowiedzi (z dawnego tekstu żywcem przenosi poeta takie zdania jak np.: „Do jakiejś nieznajomej upiorzycy przymocowano moje serce na śrubach"). Trudno doszukać się jakiejś istotnej różnicy między takimi dwoma redakcjami tej samej strofy:

Ludzie! Lokomotywą dogonić krzyk marzeń
pędzących.
Edisonowi pomnik wybudujemy kamieniami
natchnienia,
przybijemy cyników do maszyn — niech
przeczą!
Nowy Świat zdrowego człowieka wybucha
w płomieniach. (1938)

Poeci maszynami dogonią krzyk marzeń
tęskniących
pomnik miasta wybudują kamieniami
natchnienia
Cyników przybiją do maszyn — niech
przeczą!
Poezja się rodzi w płomieniach. (1947)

Krąg zagadnień treściowych i formalnych jest u Kamińskiego stale ten sam. Stale odbywa się gorączkowa praca wyobraźni przemieniającej materiał rzeczywistości w bezładny chaos skojarzeń, szczepiającej ze sobą elementy najbardziej nawet odmienne w całość, która pozostaje wyłącznie mechaniczną składanką. Punktem wyjścia dla pracy tej wyobraźni są zazwyczaj reminiscencje literackie, punktem dojścia — podświadome chyba (bo jak na stylizację świadomą zbyt nieudolne) naśladownictwo cudzych form wypowiedzi poetyckiej. Jedynym rysem, który może wzbudzić zainteresowanie tą poezją, jest ilość i rozległość jej literackich pokrewieństw. Spróbujemy poniżej zestawić ich katalog, bardzo zresztą pobieżny i niedokładny, gdyż pomoże on nam do zrozumienia pewnych zjawisk, ważnych nie tylko w odniesieniu do omawianej tu książki.

Ponieważ najbardziej wyraziście zarysowują się w *Obrazie człowieka* awangardowe ambicje Kamińskiego, zaczniemy od nich. Raz po raz spotykamy w tych wierszach ślady wpływu Peipera („Często śmieli się z ciebie koledzy: wtedy czerwień przykładałeś do smutnych policzków" lub: „Domy. Sześciany nieprzeniknionych zdarzeń. /

Przeklęta kawaleria topi się w policyjnych kaskach / Krzyk. Punkt. Skąd wypełza pokraczny karzeł? / Szyby. Szyby. Lustra. Ja — bóg miasta").

Zdarzają się również — i to nie tylko pojedyncze metafory czy zwroty, ale całe utwory wzorowane na Przybosiu *(Rzeczywistość, Prawda)*; usiłuje także Kamiński naśladować Zagórskiego z okresu *Przyjścia wroga* i *Śmierci Parysa*:

Zarżnijcie rozjuszoną maszynę.
Słońce spadło na lustrzany parapet.
Herkules walczy z Homera synem
i demoluje magazyn czapek.
Co się dzieje na mgławicy Oriona?
Na dworze króla przyjęcie mądrej Saby.
Płacze Sokratesa żona,
Bo koniom zabrakło trawy.

Cofa się Kamiński nawet do wczesnofuturystycznej fazy bałwochwalstwa św. Maszyny (zakończenie utworu ze str. 25, zaczynającego się od słów: „Noc. Szkło. Ciemność."); spotykamy u niego także wiersze przypominające swoją manierą poetycką ekspresjonistów z poznańskiego *Zdroju* (np. na str 35). Trafiają się fragmenty w stylu propagitkowej poezji proletariackiej: („Chłopiec wiedział, że jest wiele zagadnień i spraw, / położonych na barki robotnicze, / że krwią upity pieniądz upadł na barwę kwiatów i traw / i tratuje po głowach tęsknot i życzeń"), i jakieś tony charakterystyczne dla wczesnej fazy *Skamandra* (dwa utwory ze str. 39), i przypominające najlepsze czasy Młodej Polski „zuchwałe" bluźnierstwa (plucie w twarz Chrystusowi „za ostatnie trzęsienie ziemi, gruźlicę i spalonych czarowników"), a także sporo jest w *Obrazie człowieka* najpoczciwszej poetyczności na poziomie wierszyków układanych przez sentymentalne pensjonarki („Na bladych strunach wiatru drży tęskny smutek"). Jak widzimy: „ogród, ale nie plewiony, bróg, ale co krok to inszego zboża, kram rozlicznego gatunku".

Jeżeli warto zainteresować się książką Kamińskiego, to chyba tylko dlatego, że ów — tak dla niej charakterystyczny — eklektyzm poetycki jest w twórczości najmłodszego pokolenia zjawiskiem bardzo częstym. Brak naszym młodym autorom poważniejszej kultury literackiej i umysłowej, brak znajomości dawniejszej poezji. Nasza młodzież literacka zaczytuje się wyłącznie tomikami poetów współczesnych i to zwracając uwagę jedynie na rozmaite smaczki, cacka, ozdóbki albo gotowe slogany ideologiczne, różnego rodzaju tzw. „złote myśli", a nie zdając sobie zupełnie sprawy z kulturalnego i artystycznego sensu przedmiotów swojej bezkrytycznej admiracji. Rezultatem tego stanu rzeczy jest fakt, że w najmłodszej poezji polskiej mamy do czynienia z mozaiką wszystkich naszych stylów literackich, od symbolizmu po czechowiczowską odmianę nadrealizmu, a nie spotykamy w niej jakichś bardziej istotnych związków z tradycją poetycką naszego renesansu, czasów stanisławowskich, romantyzmu.

Nie powstanie u nas literatura naprawdę dorosła do wielkości naszych czasów, zdolna być myślą i sumieniem narodu, jeśli pisarze nasi nie będą umieli wytknąć nosa poza sprawy dnia dzisiejszego i będą ulegali tak bezwolnie sugestiom przejściowych, parosezonowych mód literackich. Styl nie narodzi się z żonglowania motywami i „chwytami" połapanymi stąd i zowąd, zaczerpniętymi z dzieł reprezentujących kierunki literackie i ideologiczne najzupełniej odmienne.

Doniosłą rolę gra tu oczywiście brak wyrobienia smaku, będący rezultatem niskiej kultury literackiej (nie uratuje tu sytuacji powoływanie się na studia nad Proustem, gdyż pokolenie, które Prousta poznaje wcześniej niż Prusa, znajduje się na prostej drodze do wtórnego barbarzyństwa). Ale bodajże jeszcze groźniejszy jest w tym wypadku brak wyrobienia umysłowego, który sprawia, że nawet najistotniejsze dla epoki problemy i idee przedostają się do mózgów tych, którzy mają być wyrazicielami swoich czasów, jako matrwe formuły, jako jałowe slogany z propagandowych afiszów. Nie podobna zaś wyobrazić sobie człowieka kulturalnego w sensie humanistycznym, który by nie posiadał nie tylko poważnego zasobu wiedzy historycznej, ale także wewnętrznej skłonności do tego, co określa się terminem „życie historią". „Życie historią" — czyli umiejętność rozumienia i przyswajania sobie wątków zaczerpniętych z tradycji, umiejętność trafnego odszukiwania tego, co w skarbcu przeszłości jest żywotne i dla współczesności ważne, a unikania tego, co jest już tylko martwym zabytkiem — nie jest wyjątkowym darem opatrzności, jest czymś, czego można się dopracować upartym i wytrwałym wysiłkiem. Ale wśród młodych mało jest takich, którzy chcieliby podjąć ten wysiłek, i dlatego groźba barbaryzacji naszej literatury jest czymś zupełnie konkretnym i aktualnym.

Gdyby zapytano mnie, jak nazwać bie-

żący okres dziejów naszej literatury, odpowiedziałbym: druga secesja. Znowu bowiem, jak kiedyś w epoce modernizmu, zatraca się poczucie konieczności stosowania rygorów intelektualnych w twórczości artystycznej, a za zasadę zostaje przyjęta anarchiczna swoboda w posługiwaniu się i materiałem i metodami jego obróbki. Chaos form wyrazu i chaos treści myślowych jest oznaką spustoszenia, jakie szerzy się w młodym pokoleniu. Przyczyną jego jest stan permanentnej niedojrzałości umysłowej i absolutna obcość wobec kulturalnej tradycji narodu. Secesja modernistyczna była przynajmniej programowa — nasza jest jedynie wynikiem niedokształcenia, umysłowego lenistwa i snobizmu.

Odbiegliśmy dość daleko od *Obrazu człowieka*, ale w gruncie rzeczy książka ta ważna jest wyłącznie jako symptom. Jako poezja stanowi zbyteczne zupełnie powtórzenie debiutanckich prób autora sprzed dziesięciu lat. Jest jednak dość prawdopodobne, że wywoła ona entuzjazm u najmłodszych neosecesjonistów, którzy odnajdą w niej pokrewny ton i przede wszystkim to, co zdaje się być ich najwyższym bożyszczem — oryginalność za wszelką cenę.

Bo weźmy np. taką strofę z wiersza pt. *Poezji:*

Życie moje tobie zawdzięczam, a ocalenie
gwiazdom.
Przez wszystkie dni prowadzi mnie biała
ręka oczu.
Czas przykleja się do twarzy
Kiedy wznoszę dziękczynienie do stóp
anioła stróża.

Sprawiedliwość każe nam przyznać, że takiej poezji jeszcze jak świat światem nie było.

Stefan Lichański

W KRĘGU SZKOŁY WARSZAWSKIEJ

ZBIGNIEW STOLAREK: *Po trzykroć ziemia.* „Książka Polska we Francji", wydawnictwo Rady Narodowej Polaków we Francji, Paryż, 1946; str. 64.

Kiedy zastanawiam się nad losami owej poetyckiej „szkoły warszawskiej", rozkwitłej w ogniu walki podziemnej, szkoły, z której wyszły talenty tej miary co Tadeusz Gaycy i Krzysztof Baczyński, nie mogę oprzeć się wrażeniu, że powstanie sierpniowe było nie jakimś przypadkowym kataklizmem, który przerwał niespodziewanie jej normalny rozwój, ale właściwie naturalnym epilogiem jej istnienia; że patos wyrazu, typowy dla jej przedstawicieli i równie typowy dla nich tragiczny „heroizm" postawy — właśnie na barykadach ginącej stolicy osiągnęły swój najwyższy ton, by zamilknąć na zawsze, przejść do nieodwołalnie zamkniętego okresu historii. Umocnił mnie w tym przekonaniu tomik Stolarka. Tomik ten — to jakby jeden z ostatnich pogłosów bezpowrotnie minionej epoki literackiej, epoki, która stała się przeszłością, zanim zdołała dojrzeć, wypełnić się.

W poezji Stolarka uderza przerost zdobnictwa. Najczęściej spotykanymi w tomiku środkami stylistycznymi są: peryfraza, hiperbola, personifikacja, epitet — jednym słowem środki typowe dla baroku. Ale barok nie sięgał do problematyki tragicznej, był stylem wybitnie artystowskim, stylem czasów równowagi, w którym wypowiadały się grupy społeczne syte, mocno siedzące w siodle. I dlatego barokowy patos poezji warszawskiej zdaje się być oznaką wewnętrznego skłócenia, zdaje się być nie wyrazem koniecznym i nieodzownym przeżywanych treści własnych, ale formą usiłującą objąć zjawiska i problemy pochodzące z innej zupełnie płaszczyzny.

W wierszach Stolarka pełno zwrotów takich jak: „cztery ściany pór roku", „pięść płomienia", „żylaki dróg", „płuca pleców", „życie: — spraw ludzkich bełkocący ocean", „prężna radość" i t. p. Stolarek dąży do maksymalnej dynamizacji swojej wizji świata, ale dynamizację tę próbuje osiągnąć w sposób czysto mechaniczny: przez chwyt językowy („... dni odmiennych zapach wolnością płuca mu napadnie", „... płuca napadnie ta sama, cierpka woń sosnowa", „Rodin... rzeźbą na marmury spadł"). Taką metodą oczywiście można zdynamizować każdy opis jakiegokolwiek faktu czy przedmiotu, ale będzie to dynamizm pozorny, gdyż polega on nie na relacjonowaniu działań rzeczywiście w świecie realnym zachodzących, ale wyłącznie na posługiwaniu się zespołem środków wyrazu obliczonych na wywołanie wrażenia ruchu, rozmachu. Powstaje w ten sposób tylko dynamika werbalna, kotłowanina słów nie mająca nic wspólnego z rzeczywistą dynamiką opisywanych zdarzeń.

Jako przykład wiersz *Imiona kamienne*. Zaczyna się on od bardzo zdynamizowanego opisu jakiegoś nowoczesnego Babilonu. Mówi się tu o mieście, które „rosło... w spazmie saksofonów", o kobietach „gładkich jak asfalt", które „w aut szumie kwitnęły i w świateł oklaskach", o ulicach „smukłych", w których „jak w kieliszkach dzwonił roześmiany coctailów alkohol". Owszem, dużo tu ruchu i dużo jaskrawych obrazów, ale obrazy te ułożone są z elementów arcybanalnego i stereotypowego opisu dwudziestowiecznej Sodomy, opisu, na jaki mógłby się zdobyć — jeżeli chodzi o koncepcję myślową, a nie o sformułowanie artystyczne — każdy przeciętny proboszcz wiejski w swoim kazaniu niedzielnym. Następnie informuje nas poeta, że „na miasto spadł wicher historii". „Wicher historii"... hm... to już coś zupełnie w stylu biblijnej powieści o aniołach, którzy przeprowadzali „likwidację" Sodomy i Gomory za grzechy ich mieszkańców. Jeremiaszowy patos i dynamika opisu stają się tu czynnikami mitologizacji, odrealnienia zdarzeń historycznie zupełnie określonych. Bezsilność intelektualna poety wobec problemów świata realnego podsuwa mu zbanalizowane szablony popularnych legend, w które próbuje on zamknąć tragedię Warszawy.

W tym ujęciu zagłada młodego pokolenia, zaangażowanego czynnie w walkę podziemną, staje się jakby zadośćuczynieniem za grzechy ojców, którzy swoimi zbrodniami ściągnęli na siebie gniew boży. Stąd krok już tylko do jakiegoś pokoleniowego mesjanizmu, który łatwo stałby się rozsadnikiem intelektualnej i moralnej anarchii. Uprawiało go zresztą w praktyce nieszczęsne warszawskie *Pokolenie*, nie mogące się wyplątać z problematyki powstania warszawskiego i psychicznych dramatów b. członków AK.

Ażeby jednak ocenić sprawiedliwie dorobek poetycki „szkoły warszawskiej", musimy poświęcić parę chwil uwagi warunkom, w jakich znalazła się podczas wojny większość młodzieży polskiej. Pokolenie Stolarka postawiła wojna w obliczu konieczności powzięcia decyzji ostatecznych, wiążących praktycznie i moralnie, wyznaczających drogę życia i system wartości, który ma obowiązywać. Decyzje te musieli podejmować chłopcy dwudziestoletni, a czasem nawet młodsi, nie przygotowani intelektualnie ani też nie posiadający większego zasobu życiowych doświadczeń. Wybrali — walkę. Wybrali, nie pytając o ostateczny cel i sens tej walki, wybrali tak, jak kiedyś wybierało pokolenie Mączki:

Starym ojców naszych szlakiem
Przez krew idziem do wolności,
Z dawną wiarą, dawnym znakiem,
My żołnierze sercem prości...

Ale życie pokazało wkrótce, że takie decyzje nie wystarczą. Młodzi żołnierze Polski podziemnej stawali raz po raz wobec problemów, które ukazywały im nieoczekiwane zasadzki na drodze działania, nieoczekiwane komplikacje na drodze myśli. Stawały przed nimi czyny i zagadnienia, których nie można było zbyć zwykłym powołaniem się na swoje żołnierstwo.

I tu właśnie zaczynała się rola poezji: jak kiedyś o okresie romantyzmu, tak i teraz słowo poetyckie miało odkryć sens ostateczny niepokojących zagadnień, ukazać je nie jako zespół abstrakcyjnych pojęć, ale jako przeżywany całą istotą człowieka fakt. Nie potrzeba tu było świadomych nawrotów do dawnej tradycji. Po prostu analogiczna sytuacja, z którą nie można było sobie poradzić, stworzyła analogiczny system złudzeń jako środek duchowej samoobrony przed zwątpieniem i rozpaczą.

Są talenty, które mogą rozwijać się nawet w takich warunkach i tworzyć dzieła, które pozostaną trwałym pomnikiem tragizmu epoki. Takimi poetami byli Gaycy i Baczyński. U Stolarka nie ma właściwej tamtym siły wyrazu i pasji moralnej zmagającej się z epoką gwałtu i zbrodni o ocalenie swego człowieczeństwa. Stolarek jest piewcą spraw żołnierskich, pisarzem, który przypomina swoją postawą literacką takich np. bardów partyzantki jak Władysław Machejek czy Stanisław Skoneczny. Próbował on jednak przejąć środki wyrazu narzucone „szkole warszawskiej" przez Gaycego; sięgnął po ton romantycznego patosu, ale patos ów zaplątał w barok zawiłej i ciężkiej ornamentyki. Poezji tej brak własnej postawy artystycznej, żyje ona dotychczas echami okresu, który już przeminął.

Czy zdoła ona wyjść poza czas, który ją zrodził? W tej chwili na pytanie to odpowiedzieć trudno, ale w każdym bądź razie należy stwierdzić, że niepodobieństwem to nie jest, gdyż Stolarek już w swoim debiutanckim tomiku zapowiedział się jako poeta ambitny i o dość dużych możliwościach rozwoju.

Stefan Lichański

„TY TAKŻE BĘDZIESZ SZEKSPIREM...“

ALEKSANDER PUSZKIN: *Dramaty*. Przełożył Seweryn Pollak. „Książka“, Łódź, 1947; str. 251 i 5 nl.

Jesień 1826 roku. Nocą przed dom, w którym przebywał skazany na zesłanie Aleksander Puszkin, nagle zajeżdża kibitka. Wysiada carski feldjeger i natychmiast, nie zważając na przestrach domowników, zabiera ze sobą poetę. Jadą bez zatrzymania, dniem i nocą. Wprost z kibitki, nie zdążywszy się nawet ogolić, staje Puszkin przed obliczem cara Mikołaja. Po krótkiej rozmowie zapada decyzja: Puszkin odzyskuje wolność.

Dwudziestosiedmioletni poeta ściąga teraz na siebie całą uwagę. Przed sześciu laty skazano go na wygnanie za odę *Wolność*, epigramaty na cara i dworaków, oraz zdanie: „i na ruinach samowładztwa imiona nasze będą pisać...“ Co przywiózł ze sobą, nad czym pracował? W teatrze wszystkie spojrzenia kierują się w jego stronę. Na zebraniach przyjacielskich Puszkin czyta dzieło swych lat wygnańczych: dramat o Borysie Godunowie.

„Po prostu jakbyśmy stracili przytomność. Niektórych przenikał żar, innych przeszywały dreszcze. Włosy stawały dęba, nie można było panować nad sobą. Niektórzy zrywali się z miejsc, inni okrzykiem wyrażali swój zachwyt; nagle zapadało milczenie lub zrywała się burza oklasków”.

Tak opisuje swe wrażenia jeden z uczestników, Pogodin. Ale był wśród gości przybysz z dalekiego kraju i przestępca polityczny, któremu jeszcze nie darowano kary; wygnaniec, który nie miał już nigdy wrócić do swego kraju: Adam Mickiewicz. Na niego spoglądano najczęściej, o jego opinię pytano najgorliwiej. Mickiewicz odpowiedział jednym zdaniem, w którym zamknął i zachwyt i — równocześnie — tryb warunkowy pochwały:

Et tu Shakespeare eris, si fata sinant.

„I ty zostaniesz Szekspirem, jeśli na to pozwolą losy“.

Po latach, już we Francji, Mickiewicz powtórzył te słowa w dzienniku *Le Globe* i obszerniej je rozwinął: „Puszkin napisał także dramat, który Rosjanie wysoko cenią i dają mu miejsce obok dramatów Szekspira. Nie podzielam tego ich mniemania; za długo jednak trzeba by było uzasadniać to moje zdanie. Wystarczy nadmienić, że Puszkin był jeszcze zbyt młody, aby móc tworzyć postaci dziejowe. Dał tylko próbę dramatu, próbę, która wykazuje wyraźnie, do czego byłby kiedyś zdolny. *Et tu Shakespeare eris, si fata sinant.* Dramat *Borys Godunow* zawiera szczegóły a nawet sceny wspaniałe. Osobliwie prolog wydaje mi się tak oryginalny, tak podniosły, że nie waham się uważać go za jedyny w swoim rodzaju...”

Mickiewicz, porównując autora *Godunowa* z twórcą *Hamleta*, chciał dać zapewne miarę zdolności dramatycznych Puszkina. Ale mówił: „Będziesz Szekspirem“, nie „Jesteś nim już“. Ocena jego dotyczyła możliwości i zapowiedzi, nie realizacji czy wyniku. Równocześnie nazwisko angielskiego twórcy miało tu jeszcze znaczenie inne.

Trzeba pamiętać, że Szekspir był dla młodych dramaturgów ówczesnych nie tylko wzorem, ale i konkretnym wskazaniem drogi, hasłem, sztandarem, drogowskazem. I to drogowskazem — rewolucyjnym. Nie tak dawno jeszcze *Gazeta Krakowska* pisała z powodu *Hamleta:* „Tragedie Szekspira mogą dziś tylko pod względem zabytku starożytności uchodzić. Krytyka nie przyjmie dziś na siebie tego ciężaru, aby ich rozbiorem trudnić się miała“. *Godunowa* uznała krytyka rosyjska za „galimatias w szekspirowskim stylu“. Puszkin wiedział, że buntuje się przeciw zasadom dotychczasowej konstrukcji dramatycznej i przeciw czemuś więcej: przeciw dotychczasowemu smakowi teatralnemu. W zapiskach swoich notował: „Powodzenie albo niepowodzenie mojej tragedii wpłynie na przetworzenie naszej dramaturgii. Niepowodzenie zmartwiłoby mnie, ponieważ... każda nieudała próba może wpłynąć na opóźnienie tempa przemian naszego teatru“. Jak nieco później Słowacki, Musset i Kleist, autor *Godunowa* chciał tworzyć nowy teatr. Szekspir stawał się sojusznikiem w walce. Pisać w duchu Szekspira znaczyło pisać inaczej niż dotychczas. Rewolucja dramatyczna znalazła swego patrona.

„Nie podlegając żadnym innym wpływom“ — wyznaje Puszkin — „naśladowałem Szekspira w swobodzie i szerokości ujmowania charakterów, w niewymuszoności i prostocie ujmowania typów... Przeświadczony o tym, że przestarzałe formy naszego teatru wymagają przekształcenia, skomponowałem moją tragedię według zasad ojca

naszego Szekspira i złożyłem w ofierze na jego ołtarzu dwie jedności klasyczne, zachowując zaledwie ostatnią". A więc Puszkin dostrzegał rewolucyjność szekspirowskiego stylu w rozluźnieniu schematu konstrukcyjnego (trzy jedności) i w psychologii bohaterów ("swoboda i szerokość ujmowania charakterów"). Krytyka rosyjska przenikliwie dostrzega w teatrze Puszkina — świt teatralnego realizmu. Wbrew rozpowszechnionym formułkom romantyzm był bardziej empiryczny, ściślej zespolony z rzeczywistością niż pseudoklasycyzm. Obserwacja zaczęła odgrywać dużą rolę w procesie twórczym.

Ale czy na tym tylko polega wielkość Szekspira? Współczesny krytyk rosyjski, Gomolicki, stwierdza, że Szekspir „z całą swobodą grupuje swe postaci wokół głównego bohatera i kreśli ich charakter w sposób dynamiczny, w zależności od wiecznie zmiennego nurtu czasu. Dynamika epizodycznych postaci zlewa się tu z wartkim potokiem akcji, unoszącym głównego bohatera ku katastrofie. Tymczasem zmiana scen u Puszkina jest mechanicznie podporządkowana chronologii, pozbawiona wewnętrznych praw dynamicznych".

To wszystko prawda. Można by jeszcze dodać, że w *Borysie Godunowie* uderza nas pewne ubóstwo, już nie tylko w zestawieniu z Szekspirem, ale i Mussetem czy Słowackim. Nie ma tu dramatycznych błysków, ani skomplikowania psychologicznego, ani celnych replik, ani dowcipu. Nie ma owej wspaniałej pasji szekspirowskiej, która autorowi *Hamleta, Króla Leara, Ryszarda III* i *Otella* kazała demaskować makiawelską przewrotność Jagonów i innych „uśmiechających się łotrów". Bohaterowie Puszkina przeważnie sami siebie komentują, nie zostawiając nic naszej domyślności, ani wymowie faktów.

A jednak lektura *Borysa Godunowa* jest wielkim przeżyciem artystycznym i pozostawia wrażenie potężne. Czym się to tłumaczy? Myślę, że nie pomylił się Mickiewicz, wskazując na poetycką piękność wielu epizodów. Np. w scenie pierwszej (którą Mickiewicz nazwał prologiem) niezwykły jest nastrój oczekiwania na decyzję Borysa. Czy przyjmie, czy też odrzuci ofiarowaną mu koronę? Wszyscy go błagają, by przyjął: bojarzy, lud, patriarcha, duchowieństwo. Nie wiadomo, czy słuszne jest zdanie prostych ludzi, że to „blask tronu przeraża" Godunowa, czy też może rację mają dworacy, że chodzi tu o zręczny manewr politycznego gracza, który „jeszcze trochę się pokrzywi, jak pijanica nad kielichem wina, i wreszcie, miłościwie, jak to on, koronę carską przyjąć raczy". A równocześnie snuje się tu wizja zbrodni dokonanej przed dwunasty laty przez Godunowa na młodocianym następcy tronu.

Inną wspaniałą sceną jest rozmowa Samozwańca z Maryną Mniszchówną. Z precyzją bardzo nowoczesną, godną jakiegoś Camusa czy Peyret-Chappuis, ukazana jest walka na słowa tak ryzykowna, że każde najmniejsze pośliźnięcie grozi jednemu z partnerów katastrofą. Maryna jest tu kobietą bez cienia uczuciowości, czy nawet kobiecości, jawnie wszystko obliczającą, brutalnie szczerą; Samozwaniec, sentymentalny i zapalny, jest jednak mimo wszystko doskonałym graczem i potrafi wyjść cało z najcięższej sytuacji. Wspaniałe są też w dramacie Puszkina epizody na granicy: niefrasobliwa pijatyka w atmosferze niebezpieczeństwa (przywodząca na myśl *Złotą czaszkę* Słowackiego), a wkrótce walka na chytrość i szybką orientację; Dymitr, już prawie w rękach „prystawów" tropiących go na podstawie listu gończego, błyskawicznie i niespodziewanie toruje sobie drogę ucieczki — sztyletem.

Warto więc było uprzystępnić ten dramat naszej publiczności. Dotychczas teatralna twórczość Puszkina była w Polsce mało znana. Mieliśmy, dzięki Tuwimowi, piękne przekłady poematów puszkinowskich, mamy przedwojenną biografię i studia (np. o *Jeźdźcu miedzianym)* prof. Wacława Lednickiego, natomiast na tłumaczenie *Godunowa* trzeba było czekać aż do roku 1947. (Przekład Juliana Bartoszewicza drukowany był tylko w urywkach, tłumaczenia Grochowskiego i Padewskiego znane są zaledwie z notatek w *Bibliografii* Estreichera).

Wydany nakładem „Książki" przekład jest dziełem poety, Seweryna Pollaka. Pracował on już nad nim przed wojną, jeden rozdział ogłosił w roku 1937. Widać w przekładzie sumienność i długotrwałość pracy tłumacza. Całość czyta się z wielką przyjemnością, niektóre epizody są przejmujące poetycko, (szczególnie rady umierającego cara dla następcy tronu i scena ogrodowa między Samozwańcem a Maryną).

Prócz *Godunowa* wydrukował jeszcze Pollak przekłady kilku „prób dramatycznych" Puszkina, tj. krótkich dramacików „embrionalnych". Najciekawszym z nich wydaje mi się *Mozart i Salieri.* Salieri, zdolny muzyk, uwielbia Mozarta, ale równocześnie doznaje wobec niego zawiści tak palącej, że decyduje się wreszcie na otru-

cie konkurenta. W czasie uczty, gdy ma spełnić zbrodnię, Mozart opowiada, że tajemniczy, czarno przybrany klient zamówił u niego *Requiem*. To opowiadanie przypomina Mussetowską *Noc grudniową* i refren o czarno ubranym zwiastunie nieszczęścia: *„qui me rassemb'ait comme un frère"*. I jest wreszcie w tym dziwnym dramaciku patalogiczne pomieszanie uczuć w duszy Salieriego, który — gdy otruł Mozarta — „wylewa łzy bolesne i miłe, jak gdyby ciężki spełnił obowiązek".

Książka poprzedzona jest wstępem rosyjskiego krytyka, Leona Gomolickiego. Jest to przedmowa jasna, przejrzysta, barwna, zawierająca niezmiernie interesujące dane biograficzno-historyczne, ale zarazem i wiele cennych uwag estetyczno - krytycznych, z których żadna nie jest rzucona na wiatr, gdyż autor umie je wszystkie przekonywująco uzasadnić.

Wojciech Natanson

N O T Y

SALON OGÓLNOPOLSKI W POZNANIU

I

Wielkie wystawy malarstwa i rzeźby są męczące i stanowią często mniej lub więcej przypadkowe zbiorowisko dzieł sztuki, które nie zawsze daje właściwe pojęcie o faktycznym stanie malarstwa. W chwilach przełomowych dla sztuki artyści zwalczali niekiedy ogólne wystawy, widząc ich charakter kompromisowy. Ale w nowoczesnym stosunku artysty do odbiorcy dzieła sztuki nie ma innej formy wymiany, która by w sposób bardziej bezpośredni docierała do szerokich warstw społeczeństwa. Wystawy ogólne ciągle więc zachowują swój sens istnienia. Należy podkreślić inicjatywę Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków w organizowaniu tych wystaw; jego troskę o ich właściwy poziom oraz o to, by reprezentowały pełnię dorobku artystycznego. Tej to inicjatywie zawdzięczamy wystawę krakowską we wrześniu 1945, w lecie 1946 — *Salon Warszawski* oraz ostatni *Salon Zimowy* w Krakowie. Wymienione wystawy spełniły doniosłą rolę, dały nam możność poznania dorobku polskiej plastyki i pozwoliły zorientować się w jej charakterze. Bilans wypadł dodatnio i potwierdził żywotność rozwoju polskiego malarstwa.

Następny z kolei ogólnopolski *Salon* urządzono w czerwcu b. r. w Poznaniu, chcąc w ten sposób zaznaczyć równorzędność wielkich środowisk artystycznych. Poznań zasługuje na takie wyróżnienie, gdyż po wojnie okazuje wiele ambicji oraz dużą prężność w organizowaniu życia kulturalnego. Poznań jest też siedzibą Wyższego Instytutu Sztuk Plastycznych. Jego młodzi adepci zdają się mieć coś do powiedzenia w sztuce (Szmańda, Wiśniewski), ale o żywotności artystycznej Poznania decyduje przede wszystkim malarstwo — tak bardzo osobiste — Wacława Taranczewskiego oraz działalność zespołu profesorskiego wymienionego Instytutu. Również zreorganizowane po wojnie Muzeum Wielkopolskie otworzyło galerię, w której reprezentowane jest zarówno malarstwo starych mistrzów (zwłaszcza niemieckich, niderlandzkich, holenderskich, hiszpańskich), jak i nowożytne malarstwo polskie. W doborze eksponatów zdołano osiągnąć pewną ciągłość rozwojową, której wspaniałym zakończeniem jest sala z współczesnym malarstwem polskim, rozpoczynając od Wojtkiewicza, Ślewińskiego, Boznańskiej aż po Cybisa, Eibischa i Pronaszkę. Zerwano też z dawnym szablonem muzealnym pokazywania wszystkich kierunków i artystów (*un èchantillonnage* — jak mawiał na kursie muzeografii w Luwrze stary dyrektor Luksemburgu, będącego podówczas cmentarzyskiem nowej sztuki). Poznańczycy zdobyli się na odwagę pokazania tylko istotnych dla nowoczesnego rozwoju zjawisk artystycznych.

Ilościowo przedstawia się *Salon Poznański* bardzo pokaźnie: zawiera 540 wystawionych dzieł sztuki — obrazów, rzeźb i grafiki. Pokazanie takiej ilości umożliwiła Dyrekcja Targów Poznańskich, udzielając na okres wystawy jednej z hal targowych. Rozmieszczenie eksponatów ułatwiła wielka przestrzenność sal. Nie wszystkie jednak posiadają korzystne warunki świetlne. Zwiedzanie wystawy nuży; organizatorzy wystawy umożliwili jednak zwiedzającym zorientowanie się w różnych odłamach polskiej plastyki.

Poznań więc, jako środowisko artystyczne, stanowi odpowiednie tło dla wystawy ogólnopolskiej, która nie jest w nim jakimś zjawiskiem nieoczekiwanym. Przy rozpatrywaniu ostatnio wystawionych, najnowszych dzieł sztuki polskiej, zrozumienie ich

ułatwiała możność porównania z dziełami dawniejszymi tych samych artystów, znajdującymi się w galerii Muzeum Wielkopolskiego. Tak powstaje kultura i tradycja niezbędna dla stworzenia atmosfery środowiska artystycznego. Cudów bowiem niezasłużonych niczym w sztuce nie ma; jeśli pragniemy powstania nowych dzieł sztuki, dbajmy o stworzenie warunków ciągłego rozwoju.

O ile pierwsze powojenne wystawy ogólnopolskie miały charakter specyficzny — musiały pokazać dorobek powojenny, odpowiedzieć na pytanie, czy malarstwo polskie w ogóle jeszcze istnieje i jaki jest jego charakter, *Salon Poznański* jest już przejawem normalizującego się życia artystycznego w Polsce. Daje po prostu przegląd aktualnej twórczości polskiej.

Organizatorzy wystawy wykazali — co należy podnieść — *maximum* obiektywizmu wobec wszystkich przejawów artystycznych, niezależnie od ich kierunku ideowego. Przed otwarciem wystawy kursowały wersje o wysokich wymaganiach *jury*, które miało odrzucić wielki procent nadesłanych prac. Wymagania *jury* wydają mi się słuszne, troska o podniesienie poziomu jest najzupełniej uzasadniona, byleby nie ograniczała się do popierania jakiegoś odłamu plastyki ze szkodą innych.

Ta obawa jest jednak bezpodstawna, gdyż *Salon Poznański* uwzględnia wszystkie kierunki, a nawet modernizm — we wszystkich postaciach postkubizmu i abstrakcjonizmu — jest na nim reprezentowany liczniej niż na poprzednich. Podkreślam jednak, że w miarę pogłębiania się znajomości aktualnej twórczości polskiej i możności porównań i zestawień, rośnie w nas poczucie krytycyzmu. Ono to każe powiedzieć, że o ile wśród młodszych plastyków pojawiają się inne niż u obecnego pokolenia czołowego idee i dążenia, to jakościowo wysiłki ich nie mogą mu jeszcze dorównać. A nawet, jeśli idzie o samodzielność poczynań, więcej ich znajdziemy u Pronaszki, Cybisa czy Taranczewskiego niż u młodych, którym zdaje się, że w ostatnio poznanym obrazie francuskim odkryli początek nowej ery. Nie zawsze jednak nowopoznane dzieło musi stanowić drogowskaz w przyszłość. Nie chcę tym bynajmniej zniechęcać młodych do nowych poszukiwań; stwierdzam tylko, że reprezentowanie istotnych dla obecnego malarstwa polskiego dążeń pozostaje ciągle jeszcze przy tych samych nazwiskach.

II

Jedną z cech najbardziej znamiennych dla współczesnego malarstwa polskiego jest różnorodność idei, mimo pewnych wspólnych podstaw kształtowania. Uwaga czołowych artystów polskich skoncentrowała się — jak to już niejednokrotnie podkreślano — na zagadnieniu koloru. Stosunek do tego zagadnienia określa charakter malarstwa poszczególnych artystów. Nie wyrosło ono wyłącznie na podłożu postimpresjonizmu, który w sposób zupełnie specyficzny kształtuje wizję kolorystyczną i ustala system kładzenia plam barwnych.

Kolorystyczne jest w swym charakterze malarstwo Zbigniewa Pronaszki, chociaż artysta w całym swym rozwoju z pełną świadomością wyłącza metodę postimpresjonistyczną. Jest ona całkowicie obca istocie jego dążeń malarskich, które zmierzają do syntetycznego ujęcia wizji malarskiej. Kto zna przebieg twórczości Zbigniewa Pronaszki — wie, ile postaci przybierała jego wizja malarska: niekiedy przybywały nawet pierwiastki ekspresyjne. Syntetyczne operowanie barwą i konstruktywność poczynań są nieodłącznymi czynnikami malarstwa Zbigniewa Pronaszki, niezależnie od okresu jego twórczości. Dzieje się to nawet wówczas, kiedy — jak przed kilku miesiącami — wizja czysto malarska dochodzi u Pronaszki do najsilniejszego wyrazu (studia gitarzystów, obraz *W pracowni*, wł. Muzeum Narodowego w Krakowie).

Wystawione na *Salonie Poznańskim* obrazy otwierają nowy okres w twórczości Pronaszki. Są one wynikiem tych samych założeń co seria gitarzystów i kompozycja *W pracowni*, ale i zarazem antytezą tego okresu. Przy syntetycznym koloryzmie był Pronaszko bardzo malarski, wręcz orgiastyczny *(W pracowni)*; ostatnio jednak inne elementy przezwyciężyły tę malarskość, a nawet zmysłową radość w jej używaniu. Intelekt artysty, opanowawszy wizję kolorystyczną, zmierza obecnie do jej dematerializacji, do jeszcze bardziej istotnego ujęcia koloru czystego, uniezależnienia go od przedmiotu, od otoczenia i związku z atmosferą, światłem, i od chwilowych przeobrażeń. Równocześnie jednak zaznacza się silniejszy związek koloru z formą i to z formą absolutną, ogólną, a nie jednostkową, będącą powtórzeniem przedmiotu rzeczywistego. W ostatnich obrazach Pronaszki, mimo pewnej ich przedmiotowości, dążenia abstrakcyjne są bardzo silne i na-

dają temu okresowi jego twórczości specyficzny charakter.

Obraz *Pierrot i Kolombina* stoi na pograniczu nowego okresu; konstrukcja opanowuje kolorystykę, a nawet przestrzenność. Przestrzenność tego obrazu jest jednak jeszcze określona, materialna, gdy w martwych naturach zatraca się ten charakter i nabiera cech abstrakcyjnych. Zwłaszcza *Martwa natura z gitarą*, w której motyw przedmiotowy jest tylko pretekstem do konstrukcji czystych elementów formalnych.

Zestawienia kolorystyczne są zupełnie nowe, nieoczekiwane i anaturalistyczne. *Martwa natura z gitarą* (róż, żółta, brunatnozłota i czerń) nawiązuje do kompozycji *Pierrot i Kolombina*, natomiast *Martwa natura ze skrzypcami* posiada ostre zielenie, fiolety, czerwienie i rażącą biel. Barwy te w swej absolutnej postaci zmierzają do abstrakcji kolorystycznej.

Zjawisko to nie jest czymś nieoczekiwanym w twórczości Zbigniewa Pronaszki, który nawiązuje ostatnio do swych pierwotnych zamierzeń z okresu formizmu. Tylko że teraz stoimy wobec pełni dojrzałości artysty. Jest w tym konsekwencja samodzielnego rozwoju, zarazem jednak subtelne wyczucie rytmu epoki. Na Zachodzie bowiem dokonał się pewien nawrót do abstrakcjonizmu i kultu formy. Pronaszko, powracając częściowo do wczesnych założeń swojej twórczości, okazuje się — przez ten właśnie powrót — bliski najnowszym tendencjom plastyki.

Drugą indywidualnością, wnoszącą z pewną samodzielnością problematykę do malarstwa, jest Wacław Taranczewski. I u niego stwierdzić musimy konsekwencję w rozwoju artystycznym. *Martwa natura z zielonym dzbanem* jest ostatnim wariantem tego samego motywu obrazowego i świadczy o obojętności motywu, gdy zachodzi przewaga zagadnienia formalnego. Taranczewski od dawna usiłuje wiązać problem światła z syntetycznym malarstwem kolorystycznym. Barwa istnieje w obrazach Taranczewskiego nie w swej zmienności czy zależności od światła, które prowadzić ją może do rozprószenia. Światło wpływa w obrazach Taranczewskiego na świetlistość koloru, zatraca w jego koncepcji przypadkowość i zmienność i staje się stałym współczynnikiem koloru, pogłębiającym jego syntezę. Barwa zespolona ze światłem staje się czynnikiem konstruktywnym.

Dążenie do zespolenia tych czynników jest jedną z podstaw twórczości tego artysty, który ustawicznie zmienia charakter kompozycji na ten sam temat, podobnie jak muzyk, który ten sam motyw przenosi w inne tonacje. *Martwa natura z zielonym dzbanem*, którą Taranczewski dał na *Salonie Poznańskim*, posiada przewagę tonów zimnych, jasnych zieleni, różnych w natężeniu i rozjaśnionych aż do bieli, błękitów bardzo jasnych i tonów lekko brunatnych. Barwa występuje jako jedyny czynnik kształtujący, pokrywając się mniej więcej z zarysem przedmiotu nie określonego żadnym konturem. Natężenie barwy różnicuje jej charakter, stanowi o jej modelunku i oświetleniu. Barwa stała się świetlista a różnice w jej natężeniu są subtelnie stopniowane, tak że kontrasty nie są gwałtowne. Jest to na tle współczesnych kierunków indywidualny sposób Taranczewskiego, niezmiernie opanowany; w realizacji swej zyskuje artysta całość skończoną w sobie, która nie może już ulec żadnym zmianom. Jest to styl niemal klasyczny Taranczewskiego, o rytmie utajonym, lecz niemniej intensywnym.

Artysta nie pozostaje przy tym jednym problemie i oddaje się przeróżnym poszukiwaniom. Niezrażony jednym niepowodzeniem, stwarza wariant tej samej kompozycji. Drugim czynnikiem obok świetlistości barwy, który niepokoi Taranczewskiego, jest przestrzenność. Barwa pozostaje i w tej koncepcji czynnikiem kształtującym, lecz występuje w całkiem innym charakterze. *W martwej naturze ze świątkiem* barwa występuje w dużych miarowych plamach czy pociągnięciach, ujętych w duże zespoły, jakby w równoległe smugi. Te zespoły stanowią istotny czynnik konstruktywny w rozczłonkowaniu całości. Plama barwna, odmienna w swym charakterze od impresjonistycznej, jest jednostką w określonym systemie konstrukcyjnym. Mimo wyrazistej struktury plam jednostkowych nie jest ona sztywna i przy swej równomierności ulega też pewnym skrótom i przeobrażeniom, o których decyduje jej znaczenie formalne. Występuje nawet pewno linearność w strukturze plam, ale nie jej graficzność jest ważna, lecz kolorystyka, natężenie i nasilenie barw. Przedmioty zatraciły w tym ujęciu swój sens materialny, ale tym niemniej obecność ich jest ważna. Przedmiotowość ich i materialność w nowym ujęciu kolorystycznym występuje jednak inaczej niż w relacjach codziennych, spotykanych. Przedmiot w tym obrazie Taranczewskiego, przez odpowie-

dnie operowanie barwami, uległ daleko idącym przeobrażeniom.

U podstaw sztuki Taranczewskiego tkwi zawsze pewna konstruktywność, która niekiedy, jak np. w portrecie żony z synem, zdradza przejście — choć już oddalone — przez kubizm. W rezultacie posiada ten portret cechy wręcz monumentalne, dzięki pewnym uproszczeniom, które zmierzają do uogólnienia formy. W kompozycji tej znaczenie samodzielnej plamy, a nawet struktura całych zespołów, została podporządkowana dużym płaszczyznom, które się składają na całość konstrukcji. Artysta nie zmierza do syntezy kolorystycznej, a działanie barwy na poszczególnych płaszczyznach jest schematyczne, z uwzględnieniem współczynnika światła.

Twórczość Taranczewskiego należy zaliczyć do najbardziej odkrywczych wysiłków w obecnym malarstwie polskim. Jak każde nowe poczynania pobudzają i one do dyskusji, zwłaszcza gdy nie zawsze artysta zdoła nas całkowicie przekonać. W jednej części jego malarstwa *(Martwa natura z zielonym dzbanem)* zespolenie czynników formalnych jest całkowite, w innych schematyczność kompozycji, a zwłaszcza struktura plam, posiada niekiedy charakter jeszcze czegoś ostatecznie nie ustalonego. Słowa te nie wynikają z chęci krytykowania, ale spowodowane są dynamizmem sztuki Taranczewskiego, który wnosi również fermenty i niepokoje.

Malarstwo Jana Cybisa wprowadza nas w zupełnie inne zagadnienia. Są to już sprawy w krytyce artystycznej ustalone i uzgodnione, które podpadają pod kategorie postimpresjonizmu, a które na terenie polskim zwykliśmy łączyć z kapizmem. Pozostanie przy impresjonistycznym patrzeniu i malowaniu groziłoby niewątpliwie epigonizmem, mało interesującym. Twórcze jednak poczynania na tym podłożu na pewno jeszcze wzbogacą malarstwo polskie, zwłaszcza gdy je podejmuje Jan Cybis. Wystawił w Poznaniu sześć obrazów, które świadczą o zmaganiach artysty w kierunku przezwyciężenia postimpresjonizmu. Walka wcale nie jest łatwa, gdy się zważy ogromne osiągnięcia postimpresjonizmu i jego ciągle jeszcze niewyczerpane możliwości. Na terenie polskim wkład kapistów w sztukę jest tak poważny, że wszyscy niemal ulegamy jeszcze ich sugestii. Jan Cybis zdoła niewątpliwie kontynuować tę linię malarstwa kolorystycznego, które ujmuje świat w jego zmienności pozostającej w zależności od czynników zewnętrznych. Barwy w tego rodzaju malarstwie nie są czynnikami stałymi, niezmiennymi, nie istnieją odosobnione, same dla siebie, lecz pozostają we wzajemnych relacjach.

Cybis wyszedł z postimpresjonizmu i — jak to widzimy w dwóch wystawionych pejzażach *(Pejzaż z wodą, Pejzaż z drzewami)* — nie wyzwolił się jeszcze całkowicie z jego kręgu. Przyczyny żywotnego rozwoju twórczości Cybisa szukać należy w innych źródłach. Nie tylko impresjonizm, ale niekiedy nawet Cézanne inspirował artystę. Wśród akwarel Cybisa (oglądałam je ostatnio na wystawie Poznańskiego Oddziału Związku) odnalazłam dwie czy trzy wcześniejsze, malowane pod wyraźnym wpływem Cézanne'a. Ale co najważniejsze, stosunek Cybisa do przyrody jest bezpośredni. Podobnie jak Cézanne, który „robił" Poussina według natury, i Cybis — poprzez naturę „robiąc" Cézanne'a — odnalazł dla swego malarstwa ożywcze elementy. Intensywność kolorytu, nie abstrakcyjnego, ale istotnego, przepełnionego żywotnością i prawdopodobieństwem istnienia, oto osiągnięcia Jana Cybisa.

Akt Cybisa jest jednym z najpiękniejszych obrazów polskich naszych czasów. Brak w nim wszelkiego doktrynerstwa i programowości. Akt kobiecy na czerwonej draperii, w tle umieszczono czerwoną makatę w poprzeczne paski zielone. Przy intensywnym kolorycie zaczyna się wzajemne oddziaływanie partii zimnych i ciepłych; nie ma ani jednej partii na obrazie, która by mogła sama przez się istnieć. Współzależność barw jest treścią obrazu. W tym wzajemnym przeplatywaniu barwnych partii zimnych i ciepłych przejawia się rytm, który zespala ten bardzo skomplikowany, wręcz wyrafinowany układ. Cybis z wrodzonym poczuciem umiaru szuka raczej równoważników, lecz zestawienia barwne są tym niemniej bardzo śmiałe i nowe. W pośrodku obrazu umieszczony akt kobiecy stanowi najjaśniejszą partię kompozycji, a mimo to jest zarazem partią najzimniejszych tonów. Jasne zielenie, refleksy niebieskie, aż do błękitu we włosach modelu, wiążą formalnie ośrodek kompozycji z całością obrazu. Bezpośrednio przy akcie znajdująca się czerwona draperia w tonach gorących stanowi równoważnik w kompozycji; w tle obrazu widać to samo zmaganie się dwóch elementów, które rozgrywa się na powierzchni ciała modelu.

Cybis operuje tu systemem plam barwnych, które zatraciły bezpośredniość impresyjnego traktowania; ów system służy dąże-

niu do ustalenia istoty wzajemnych relacji, uniezależnionych od przypadkowości. Dążenia te zaznaczają się jeszcze silniej w *Pejzażu z Nieborowa*. Plamy barwne mają tu istnienie bardziej utajone, związane są większymi kompleksami. I w tym obrazie sens kompozycji stanowi przeciwstawienie dwóch partii — jaśniejącej dużej płaszczyzny fasady pałacu i drugiej, określonej partii zieleni parku z klombem w pośrodku. Odprzedmiotowienie motywu, przewaga elementów czysto kolorystycznych — nadały obiektom jakiś nowy wyraz. Przekształcone działaniem barwy działają na naszą wyobrażeniowość.

Martwa natura (nr kat. 46) reprezentuje inne dążenie Cybisa, znane już z poprzednich wystaw, zmierzające do połączenia elementów czysto kolorystycznych ze zdecydowaną budową obrazu, a nawet do bardzo określonej konstrukcji. Omawiany obraz należy do reprezentatywnych dzieł artysty i wykazuje charakterystyczną fakturę, świadczącą o chęci przezwyciężenia postimpresjonizmu. Kapizm, który pierwotnie oznaczał nazwę grupy, staje się pojęciem, gdyż wiąże się z treścią malarską.

W kręgu postimpresjonizmu pozostaje jeszcze niewątpliwie Hanna Rudzka, lecz nie tkwi w nim biernie, wnosząc do malarstwa polskiego pewne wzbogacenie, wynikające z głębokiego przemyślenia założeń sztuki Bonnarda. Nie jest to naśladownictwo, lecz przejęcie się aktualnym w malarstwie współczesnym problemem. *Pejzaż II* (nr kat. 57) stanowi nawiązanie do poprzednich poczynań Hanny Rudzkiej. Artystka przekracza w tym obrazie impresyjność traktowania i wyraźnie zdradza chęć narzucenia całości swego ładu i utrwalenia go. Dlatego akcentuje pewne partie, przez wyszczególnienie ich, a pomija określenie innych cech czy elementów. W ten sposób uzyskuje wgłębność przestrzenną, bardzo rozległą i rozbudowaną. Wł. Strzemiński wyróżnia specjalnie tę właściwość malarstwa Bonnarda (*Odrodzenie* nr 25, 1947, artykuł pt. *Widzenie impresjonistów*). W obrazach Rudzkiej łączy się z tym dość silny pierwiastek dekoracyjny, co nadaje im specyficzny urok.

Chcąc wyczerpać krąg postimpresjonizmu na Wystawie Poznańskiej należałoby jeszcze wymienić ładne studium portretowe Juliusza Studnickiego. Zaremba-Cybisowa pozostaje pod wyraźnym wpływem malarstwa Jana Cybisa, maluje niekiedy nawet ten sam motyw. Natomiast Krystyna Studnicka reprezentuje styl indywidualny *(Rybacy, Pejzaż)*, gdyż umiała charakterystyczne dla postimpresjonizmu elementy zestroić ze swoistym zespołem barw (zielenie, tony srebrzyste, ożywione drobnymi akcentami silniejszych barw) oraz wykształcić pewien charakterystyczny układ plam. Ten sposób w dalszej mierze może artystkę doprowadzić do maniery, chyba że siła jej indywidualności zapewni jej samodzielny rozwój.

Inne poczynania na tle postimpresjonizmu nie wzbudzają większego zainteresowania. U wielu artystów spotykamy już tylko powtarzanie tej samej koncepcji w sposób bardziej lub mniej udały. Wszystko to jednak, nawet reakcja, która coraz to wyraziściej się zaznacza, nie może pomniejszyć znaczenia malarstwa kapistów.

III

Zbliżony w pewnym okresie do kapistów Czesław Rzepiński zdecydowanie zarzucił swą ongiś tak świetną paletę malarską i na miejsce koloru ustanowił kult przedmiotu. Stanął wobec nowego problemu, do którego usiłuje dostosować swe środki kształtowania. Nie zawsze jednak osiąga szczęśliwe rezultaty, gdyż brak u niego uzgodnienia założeń z czynnikami formalnymi, jak np. w obrazach *Kobieta w hinduskim szalu* i *Portret pani L.* Trudno pojąć, jak artysta o tak wielkich ambicjach mógł wystawić tak słabe obrazy. Tłumaczę to jakimś chwilowym niezdecydowaniem, które sprawiło, że realistyczne drugie studium portretowe, o dużych zaletach formalnych, posiada koloryt ciemny, brudny, wręcz sos monachijski. W innych obrazach uzyskuje artysta piękne zestawienia barwne, o przewadze czerwieni i błękitu. Nadto świetna wprost, lśniąca faktura przypomina dawne okresy Rzepińskiego.

Ale i w tych obrazach widoczne są zmagania artysty. Forma realistyczna nie jest jeszcze całkowicie opanowana i zdradza niekiedy pewną twardość czy sztywność, której nie da się wytłumaczyć ani realizmem, ani wymogami konstrukcji obrazu. Nawet najlepszy na wystawie obraz Rzepińskiego *Akt w kapeluszu* nie jest wolny od tych cech. Mamy nadzieję, że są to przejściowe trudności, które Rzepiński zdoła przezwyciężyć.

Nawet Zygmunt Radnicki, poprzez problemy formalne, zatrzymał się dłużej przy motywie przedmiotowym. Malując wnętrze swej pracowni nie dostrzegł brzydoty akcesoriów — secesyjnego stołka i przypadkowych sprzętów. Umiał jednak ująć po-

szczególne obiekty w jednolitą całość. W portrecie kobiety w czerni zaznacza się nie tyle troska o wierne oddanie modelu, co chęć wydobycia trójwymiarowości postaci na tle wnętrza. Artysta uzyskał w pełni zamierzony cel, lecz obraz nuży nieco programowością swych założeń. Natomiast dwa inne obrazy Radnickiego należą niewątpliwie do najlepszych na *Salonie*. *Niezapominajki* — o przewadze jasno-niebieskiej tonacji. Zagadnienie kolorystyczne o tyle niebezpieczne, że mogło artystę doprowadzić do powierzchownie ładnych efektów. Oczywiście naturze Radnickiego obce są wszelkie łatwizny, i tym bardziej przekonywujący jest rezultat artystyczny.

W sztuce Radnickiego zdecydowanie zaczyna się pojawiać czynnik estetyczny, o który artysta do niedawna nie dbał w zupełności, a nawet unikał go, jak gdyby z obawy o nieskażitelność swej linii czysto artystycznej. Widocznie Radnicki doszedł do przeświadczenia, że piękno zewnętrzne formy nie może pomniejszyć ciężaru gatunkowego samego problemu artystycznego. Ogólna tonacja kolorystyczna jest czynnikiem zespalającym całość, mimo że barwa jasno niebieska spotyka się z partiami bieli. W ośrodku obrazu, z ciemną zielenią, zdołał Radnicki idealnie zachować równomierne rozłożenie natężenia barwnego.

Twórczość Radnickiego pozostaje w ciągłym rozwoju, a jeden z ostatnich momentów szczytowych stanowi niewątpliwie obraz *Niezapominajki*, przez bardzo indywidualne rozwiązanie problemu czysto malarskiego. W innym obrazie artysty, *Aniołek*, znać zapewne jeszcze odległą genealogię cezannowską. Lecz odrębność Radnickiego przejawia się w przejaskrawieniu pewnych założeń formalnych, a zwłaszcza w podkreślaniu bryłowatości oraz wprowadzeniu konturu mocnego, zdecydowanego, o dużej dynamice.

Każdy nowy wysiłek Radnickiego znajduje swe głębokie uzasadnienie. Adam Marczyński dorównuje mu zarówno powagą wysiłku, jak i pełnym uświadomieniem własnych celów artystycznych. Są one na tle malarstwa polskiego zupełnie specyficzne, gdyż wynikają z dalszej kontynuacji założeń kubistycznych, dostosowanych do własnych zamierzeń. Założenia te znać jeszcze w *Martwej naturze*, związanej z dwuwymiarem płótna. Inaczej jednak już we *Wnętrzu*, w którym wgłębne rozczłonkowanie całości stanowi główny cel artysty. Jest to podjęcie programu, który Marczyński niedawno sobie uświadomił i próbował rozwiązać. Gdy w niedawnym *Pejzażu* głębia posiadała zaledwie kilka planów, a w układzie ich zaznaczała się pewna wibracja, obecnie stwarza Marczyński głębię bogato rozczłonkowaną. Służą do tego dwa czynniki — stopniowanie koloru, jego ograniczenie do kilku barw, i odpowiednia kompozycja kolorystyczna. Dawniej w układzie drobnych płaszczyzn barwnych była pewna monotonia — obecnie wprowadza artysta w ten układ jeszcze i kontur, względnie linię określającą zarys jakiegoś przedmiotu. Linia ta nie pokrywa się z zarysem danego przedmiotu, ujmuje tylko pewien fragment, nie dla określenia obiektu, lecz dla zaznaczenia jego miejsca w przestrzeni. Stąd przestrzenność obrazu Marczyńskiego. Malarstwo Marczyńskiego zasługuje tym bardziej na uznanie, że nie ma dla niego określonego prototypu w sztuce francuskiej. Mówi nam ono o samodzielnym wysiłku artysty.

Eustachy Wasilkowski podporządkował w swych dwóch wystawionych obrazach wszystkie czynniki, a więc i kolor, konstrukcji. Konstrukcja ta nie opiera się jednak o jakiś schemat, lecz uwzględnia charakterystyczny układ w naturze — pejzaż. Szczegóły motywu pejzażowego — domki podmiejskie, drzewa, płot — istnieją w obrazie przez swój sens malarski, a ich wartość przedmiotowa jest sprawą drugorzędną, choć nie obojętną dla ogólnego wyrazu. Artysta wiąże kolor zarówno z formą, jak i z obiektem, i przez układ płaszczyzn barwnych różnej wielkości i kształtu buduje obraz. Wysiłek Wasilkowskiego zasługuje na szczególne wyróżnienie.

Osobną pozycję stanowi malarstwo Jerzego Wolffa, który na tle współczesnych dążeń artystycznych jest zjawiskiem zupełnie nieoczekiwanym i nieco trudnym do wytłumaczenia. Wynika ono również z reakcji na postimpresjonizm, a w ujęciu koloru nawiązuje do malarstwa francuskiego przed impresjonizmem. Pozytywnie stwierdzić trzeba, że Wolff nie związał się z jakimś określonym wzorem, lecz dość swoiście operuje większym zespołem jakiejś barwy, o zróżnicowanym natężeniu i nasileniu. Wolff posiadł umiejętność operowania dużymi, nieokreślonymi płaszczyznami barwnymi, niejednolitymi, widocznie złożonymi z niejednakowych elementów tej samej barwy. Stąd wzbogacenie tonu i ukryta wibracja. Całość jednego obrazu ogranicza artysta do zestawienia kilku barw

kontrastujących. Szczególnie lubuje się w zestawieniach zieleni, fioletu, nieco błękitu dla partii nieba oraz tonów brunatnych. Zielenie i fiolety zwłaszcza są charakterystyczne dla obrazów Wolffa.

O ile Cybis zwalczać musi impresjonizm, u Wolffa zjawia się nieoczekiwanie reminiscencja końca XIX w. i początku secesji, co powoduje pewne zdziwienie, zwłaszcza w obrazach o motywach pejzażowych, gdzie samo już ujęcie motywu przypomina nie tak bardzo dawne krajobrazy z okresu Młodej Polski. Zbyt silnie jednak pokutuje jeszcze w nas wspomnienie jeśli już nie samego autentyku secesyjnego, to jego epigonów na gruncie polskim, by zdołała nad nim przeważyć niewątpliwa subtelność kolorytu Wolffa. Nie widzę powodów do wskrzeszania tych tradycji i dlatego trudno mi się zdobyć na pełny entuzjazm dla malarstwa Wolffa, mimo uznania dla jego zdobyczy kolorystycznych.

Wśród młodszych artystów różnych środowisk, a zwłaszcza Warszawy i Sopotu, pojawia się również chęć skoncentrowania się na kolorze, z wyłączeniem zdobyczy impresjonizmu a kontynuowaniem dobrych tradycji malarstwa francuskiego przedimpresjonistycznego. Cenne wysiłki widzę w malarstwie Józefy Wnukowej (Sopot) a także Henryka Musiałowicza (Warszawa), przede wszystkim jednak wyróżniam obrazy małżeństwa Radziewicz-Winnickich, artystów o bardzo pokrewnych indywidualnościach, a może nawet o wyrównanym poziomie. Indywidualność ich jest skomplikowana, widać związek z duchem naszej epoki. Na malarstwo ich oddziałał niewątpliwie Utrillo i to nie tylko w kolorze. Przejawia się pewna samodzielność w konstrukcji barwnej obrazu. Kolor jest w ich obrazach czynnikiem stałym, uniezależnionym od wszelkich przypadkowych zmian. Podkreślić trzeba szlachetność faktury w obrazach Radziewicz-Winnickich.

Zbliżony do tego rodzaju malarstwa kolorystycznego jest Tadeusz Kozłowski, którego obraz *Szary dzbanek*, o skromnym motywie, tchnie czystą poezją.

IV

Malarstwu młodych poświęcić trzeba jak najbaczniejszą uwagę, zwłaszcza w stosunkach powojennych, gdy okupacja zrobiła tak wielką przerwę w normalnej wymianie artystycznej. Przez sześć lat ani jednej wystawy, ani jednego wydawnictwa, ani jednego artykułu na temat sztuki! Młodzi znali tylko reprodukcje obrazów, dopytywali się starszych, jak się przedstawia oryginał w barwach! Stąd niewątpliwie u niektórych pewne opóźnienie w stosunku do tego, co się dzieje za granicą. Równocześnie jednak widzi się u młodych niesłychany rozmach i chęć dorównania innym. Istnieje po prostu gorączka twórcza, która sprawia, że młodzi szukają i to w różnorodnych kierunkach. W wysiłkach ich nie ma jednak jednolitego programu, spotykamy różnorodność zjawisk. Nie wszystkie wysiłki zapowiadają trwałe rezultaty. Zachodzą i nieporozumienia, jak np. malarstwo Bogusława Szwacza, który zobaczywszy w Krakowie wystawę „fougeronistów" z miejsca porzucił swoje dotychczas naturalistyczne malarstwo i w błyskawicznym tempie maluje obraz po obrazie, każdy oparty na którymś z niedawno widzianych. Szwacz czuje się zapewne pokrzywdzony, że nie spotyka się z uznaniem, ale niechże zrozumie, że trzeba najpierw zaufać szczerości jego własnych przekonań.

Trudno ustalić pojęcie m ł o d y c h w sztuce. — Niedawno podzielił M. Porębski malarzy polskich na akademików i eksperymentatorów. Zasada na pewno słuszna, ale gdzie np. zaliczyć Zbigniewa Pronaszkę, prorektora Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie — który na pewno eksperymentuje więcej od niejednego, który mieni się rewolucjonistą w sztuce. Młodym będzie więc artysta nie tylko z wieku, ale przede wszystkim ten, który podejmuje żywotne dla sztuki zagadnienia i usiłuje je sobie przyswoić. Takim jest niewątpliwie Tadeusz Łakomski (Kraków), który na tle malarstwa kolorystycznego potrafił wyrazić własną indywidualność. *Akt dziewczynki* jest niewątpliwie jednym z najdojrzalszych osiągnięć młodych. Słusznie zawieszono ten obraz w sali honorowej *Salonu*. Ciekawą indywidualność stanowi też Maciej Makarewicz (Kraków); nie tylko subtelne wyczucie koloru *(Martwa natura z kwiatami)*, ale też pojawienie się pierwiastków wyobrażeniowych *(Ogród z właścicielką)* charakteryzuje wysiłki tego artysty. Stanisław Krzyształowski (Kraków) jest kolorystą, ale wprowadza też temat *(Przy pracy)*, którego realizm ma specjalny wyraz. Podobnie Jan Świderski (Kraków); jego odmienna indywidualność wyraża się w kolorycie sprowadzonym do wspólnej tonacji. J. Sterna natomiast ujął swój kolorystycznie pojęty pejzaż w obmyślaną konstrukcję.

Na ogół jednak sam kolor nie zadowala ambitnych poszukiwań młodych. Jacek Żu-

ławski należy do młodych raczej przez rodzaj poszukiwań, gdyż na wystawę dał szereg bardzo dojrzałych prac. Kolor jest u niego organicznie związany z formą i stanowi czynnik konstruktywny w budowie całości. Motyw przedmiotowy jest tylko pretekstem do zbudowania konstrukcji formalnej, co artysta podkreśla przez użycie tych samych obiektów w różnych wariantach formalnych. Świetność faktury podnosi jeszcze bardziej wartość obrazów Żuławskiego.

Sztuka bezprzedmiotowa niezbyt przyciąga wysiłki naszych młodych artystów. Nawet dawny abstrakcjonista, członek grupy *Praesens*, Henryk Stażewski (Warszawa), wprowadza do swej kompozycji *(Ucieczka)* motyw przedmiotowy, a nawet temat. Do abstrakcjonistów zaliczyć jeszcze trzeba Tadeusza Barweckiego (Kraków) i właściwie także Stefana Wegnera (Łódź); jego portret jest raczej tylko pretekstem do budowy formy.

Kubizm odnajdujemy jeszcze w obrazach Juliusza i Heleny Krajewskich. W porównaniu z niedawnymi dziełami obojga artystów znać u nich pewne uspokojenie, jak gdyby zrozumieli, że ich niedawne poczynania były raczej stylizacją kubistyczną. Mocny w formie i konsekwentny jest Alfred Lenica (Poznań), który wprowadza temat do sztuki *(Wysiedleni, Przerwa obiadowa)*. Poznańska krytyka widzi w nim nowatora, gdy wysiłki Lenicy idą raczej po linii wyzyskania kubizmu. Koloryt zwłaszcza jest ograniczony do zespołów monotonnych, bez większych kontrastów. Do kubistów zaliczyć też trzeba młodego krakowianina Jerzego Skarżyńskiego.

Przejście przez kubizm znać jeszcze w obrazach Marka Włodarskiego, który jest jedną z najsilniejszych indywidualności wśród młodych. Zaznacza się to zwłaszcza w budowie obrazu, powstałego z układu płaszczyzn. Płaszczyzny jednak nie są martwe, lecz są traktowane z dużą sugestią barwną. Artysta uwzględnia też temat, gdy Teresa Tyszkiewiczowa (Łódź) z właściwym sobie temperamentem skoncentrowała się głównie na problemach czysto malarskich.

Siłą indywidualności wysuwa się też Marian Szmańda (Poznań), który wyszedł zapewne z Matisse'a, ale pokrewnym elementom formalnym umie nadać własny sens. Koloryt Szmańdy posiada już specyficzny charakter. Również podkreślić trzeba wysiłki Jerzego Nowosielskiego (Kraków), który zaczyna swą działalność bardzo pewnie, ale z dużą powściągliwością i skromnością. W *Pejzażu dolnośląskim* koncepcja obrazu jest malarska, Nowosielski ujmuje przedmiot tylko ogólnikowo. Intensywność kolorytu i świetność faktury są dobrą zapowiedzią. Obraz *Dziewczynki w kapturze* świadczy o monumentalnym poczuciu formy.

Wyobrażeniowe elementy spotkaliśmy u Macieja Makarewicza (Kraków) w obrazie *Ogród z właścicielką;* pewna groteska, może niezamierzona, wynikła ze sztucznej naiwności Erny Rosenstein (Kraków).

O poważnym wysiłku mówią projekty witrażowe Jana Piaseckiego (Poznań). Są one ciekawym eksperymentem, zwłaszcza pod względem formalnym. Eksperymenty te ułatwia wyobrażeniowy charakter przedstawień Piaseckiego. Artysta operuje długimi, wąskimi pasmami barwnymi o różnej długości. Łączenie ich, zespalanie oraz kontrastowanie buduje formę Piaseckiego, anaturalistyczną, choć nie bezprzedmiotową. W jego koncepcji kolorystycznej zarysowują się jakieś postacie. Również i koloryt, o przewadze intensywnego błękitu i zieleni, podnosi odrębny charakter witrażu Piaseckiego. Poczynania jego są bardzo cenne i ciekawe. Podkreślić trzeba kulturę artystyczną duchowieństwa wielkopolskiego, które tak śmiałemu nowatorowi nie szczędzi zamówień dla kościołów.

Ten przegląd dość szczegółowy młodszego pokolenia plastyków mówi wyraźnie o różnorodności ich poczynań. Narastanie nowych wartości w sztuce nie jest sprawą prostą i nie może też być przedmiotem szybkiego procesu. Fakt, że dzieła wielu wybitnych nowoczesnych malarzy ciągle są niedostępne dla ogółu z powodu braku galerii sztuki nowoczesnej, utrudnia także ciągłość samoistnego rozwoju sztuki polskiej. Na *Salonie Poznańskim* reprezentowana była tylko część młodszego pokolenia, co również uniemożliwia wydanie sądu o poczynaniach młodych. Na razie zadowolić nas musi stwierdzenie, że w młodszym odłamie malarstwa polskiego dokonuje się proces fermentów i zmian. Brak jednak jeszcze jednolitego światopoglądu artystycznego. Co prawda, kilku najbardziej reprezentatywnych młodych artystów nie wystawiło ostatnio w Poznaniu.

V

W zakreślonych ramach niniejszej krytyki nie zmieściło się kilka nazwisk, co pragnę uzupełnić. Malarstwo Jana Hryń-

kowskiego budzi w obecnym stadium zastrzeżenia. Ten zdolny i kulturalny artysta maluje zbyt pospiesznie, nie zastanawiając się nad głębszym sensem konstrukcji obrazu. Jan Książek natomiast kieruje się względami wyłącznie czysto artystycznymi. Julia Kwilecka-Pugetowa, jak też Stefania Feillowa wykazują pełną świadomość artystyczną. Ze starszej generacji wyróżnia się dodatnio — bardzo swoistym kolorytem — Jan Świerczyński, z młodszych Mieczysław Wątorski.

Krytyka wystawy ma trudne zadanie. Ustalając bowiem kierunki istotne dla rozwoju współczesnej sztuki, wyodrębnia silniejsze indywidualności, które o nim decydują. Łączy się to może z krzywdą innych, którzy — działając w skromniejszym zakresie — przyczyniają się jednak do ogólnego poziomu współczesnej plastyki. Są oni tym cenniejsi, że w stosunkach powojennych poważni artyści osiedli niejednokrotnie w mniejszych miastach, skąd kultura plastyczna łatwiej rozpowszechnia się po całym kraju. W Toruniu działa, jako profesor, Stanisław Borysowski; wystawione obrazy mówią o żywotnym rozwoju tego artysty. Żywym środowiskiem jest Łódź (o jej artystach wspominałam już kilkakrotnie), podobnie Sopot. Koniecznie jeszcze zasługuje na wyróżnienie Hanna Jasińska-Żuławska. W Lublinie — realistyczne malarstwo Władysława Filipiaka, w Nowym Sączu działa Maria Ritterówna, artystka z dużym umiarem i kulturą. Z Gdańska-Oliwy wystawia Kazimierz Śramkiewicz. Wymienianie tych artystów nie wynika ze względów grzecznościowych. Powaga ich pracy rzeczywiście zasługuje na wyróżnienie, zwłaszcza ze względu na wagę nowych środowisk kultury plastycznej.

W malarstwie konstatujemy zatem żywotny rozwój i różnorodność zjawisk. Natomiast dział rzeźby i grafiki przedstawia się smutnie. Fakt ten potwierdzają wszystkie wystawy powojenne. Co prawda straty wojenne są dotkliwe. Zniszczenie pracowni rzeźbiarskich nie ułatwia pracy młodym artystom. Przed wojną stan rzeźby polskiej był dobry — na brak talentów nie będziemy się i dziś użalać, ale trzeba się głęboko zastanowić nad stworzeniem warunków pracy dla rzeźbiarzy. Nie wystawia Ksawery Dunikowski, ale wiadomo, że artysta pracuje nad pomnikiem powstańców śląskich. Co porabia jednak Jacek Puget, czemu on nie wystawia? Czy nie rzeźbi i dlaczego? Jakie są warunki jego życia? Jak jest z pracownią? Społeczeństwo ma prawo domagać się dzieł od tego tak zdolnego rzeźbiarza.

Nie wystawiają też Marian Wnuk i Masiak. — Sytuacja rzeźby w Polsce staje się niezrozumiała.

Z wystawionych rzeźb wyróżniam *Głowę* Bandury, mocną i zwartą, pozostającą jednak pod zbyt silnym wpływem Dunikowskiego. Dobre są dzieła Zofii Szczęsnowicz-Pugetowej, zwłaszcza zaś Zofii Woźnej. Poprawność osiągnął Roman Łukianów.

Alfons Karny wystawił przedwojenną rzeźbę w granicie. *Głowa kobiety* to zapewne najlepsza rzeźba na *Salonie*, ale trudno zrozumieć, jak ten sam artysta może wystawiać dwie inne rzeźby zupełnie słabe. Znowu jakieś nieporozumienie artystyczne.

Wyróżnić trzeba dwie dobre głowy kobiece: realistyczną, pogłębioną siłą wyrazu, dzieło J. Niżyńskiego z Piotrkowa, oraz Stefana Momota z Warszawy, gdyż artysta ma szlachetne podejście do materiału. Moment wzruszenia konstatujemy przede wszystkim u młodego rzeźbiarza poznańskiego Alfreda Wiśniewskiego, zwłaszcza w *Madonnie*.

Stan grafiki w Polsce powojennej dawał też wiele powodów do alarmu. W tej dziedzinie znać jednak pewne ożywienie, co oczywiście nie dało jeszcze zadowalających wyników. W każdym razie znać nieco podniesienie się poziomu grafiki. Kryzys w grafice ma swe głębsze powody, wynika przede wszystkim ze zmiany podstaw kształtowania. Przed wojną przewaga strony technicznej zaciążyła poważnie nad dalszym rozwojem grafiki, wirtuozeria techniki graniczyła z jej mechanizacją. Do kryzysu musiało dojść. Ożywienie nie wyjdzie jednak tym razem od warsztatu artysty, lecz zadecydują o nim wewnętrzne pobudki. Stąd wielkie znaczenie indywidualności artystycznych. Rysunki Adama Marczyńskiego zadecydują niewątpliwie o stylu przyszłej akwaforty i suchej igły, Hipolita Polańskiego — o litografii. Ignacy Witz ciekawi nie tylko w zakresie formy, ale i siłą wyrazu, podobnie Jan Grzegorzewski.

Świeże elementy, ciekawy realizm z połączeniem pierwiastków ekspresyjnych wnoszą do sztuki przede wszystkim rysunki Mieczysława Majewskiego. Dobry realistyczny rysunek reprezentuje Marian Wójciak (rysunki aktów); w kierunku raczej ekspresji rozwija się twórczość Jana Wronieckiego.

Techniki graficzne reprezentuje tak za-

służone nazwisko Zofii Stankiewicz (akwaforta) i dzisiaj bliższa nam Maria Opolska (akwaforta). Przeważnie jednak pozostaje młodsze pokolenie grafików przy drzeworycie, pojmując go wszakże odmiennie niż przedwojenna szkoła warszawska. Wiele temperamentu wnoszą Maria Hiszpańska oraz Maria Gabryel-Różycka, która już przed wojną reprezentowała odmienny od warszawskiego styl malarski w drzeworycie.

Dobre ilustracje, pełne humoru i groteski, stanowią niewątpliwie drzeworyty Bronisława Nowickiego. Cenne jednak wysiłki wydobycia nowych efektów technicznych i połączenie ich z elementami formalnymi widoczne są przede wszystkim w drzeworytach Stefanii Dretler oraz Wacława Waśkowskiego (Zakopane), który opiera się o drzeworyt XIX w., a do sztuki swej wprowadza pierwiastki irrealne.

Na specjalne wyróżnienie zasługuje Władysław Żurawski, który osiadł po wojnie w Mielcu i uprawia drzeworyt realistyczny. Stanisław Töpfer musi jeszcze popracować nad stroną techniczną i pogłębieniem wizji malarskiej.

Trudno wymienić wszystkich — poziom wystawionych prac jest wyrównany.

Helena Blumówna

KORESPONDENCJA

DO REDAKTORA „TWÓRCZOŚCI"

W ogłoszonym w nrze 3 *Twórczości* z 1947 r. moim odczycie praskim pt. *Slawistyka polska przed i po drugiej wojnie światowej,* dążąc do jak najbardziej sumarycznego przedstawienia naszego piśmiennictwa słowianoznawczego z okresu między pierwszą a drugą wojną światową, pominąłem wiele szczegółów, które wydawały mi się mniej ważne, ale których pominięcie spowodowało miejscami skrzywienie perspektywy w odniesieniu do niektórych działów słowianoznawstwa polskiego, w szczególności do działów, w jakich praca polska ówczesna miała charakter dorywczy, nie zorganizowany. Najwięcej ucierpiał przy tym dział historii Słowian, z którego wspomniałem tylko o pracach mediewistycznych Widajewicza i Koczego, wiążących się blisko z zagadnieniami wczesnych dziejów plemion zachodnio-słowiańskich i początków ich państwowych organizacji.

Tymczasem dla pełności obrazu należało wymienić jeszcze sporo nazwisk autorów, którzy swoimi zainteresowaniami badawczymi objęli szereg innych, szerszych zagadnień historycznych, dotyczących dziejów ludów słowiańskich. Luka ta wymaga koniecznie uzupełnienia. Trzeba więc wymienić tu w odniesieniu do dziejów Rosji obszerne prace F. Konecznego *(Dzieje Rosji,* t. I), H. Mościckiego *Pod berłem carów,* do dziejów Ukrainy odnosi się stojąca na pograniczu historii politycznej i historii literatury praca J. Gołąbka *Bractwo św. Cyryla i Metodego w Kijowie,* do dziejów Słowiańszczyzny południowej odnoszą się prace prawnicze W. Namysłowskiego o procesie chorwackim w w. XIII i S. Borowskiego komentowane wydanie przekładu Kodeksu cara Duszana i Statutu Winodolskiego, do nowszej historii politycznej należą prace H. Batowskiego *Podstawy sojuszu bałkańskiego 1912 r. i Państwa Bałkańskie 1800—1923,* L. Widerszala *Bułgarski ruch narodowy w latach 1856—1872;* ogólniejsze znaczenie mają niestety szkicowo tylko traktowane rzeczy M. Handelsmana o stosunkach polsko-południowo-słowiańskich po r. 1830 i próba syntetycznego ujęcia *Polityki słowiańskiej Polski w XVIII i XIX w.* oraz W. T. Wisłockiego praca *Kongres słowiański 1848 r. i sprawa polska* a także W. Semkowicza szkic pt. *Polacy a Słowacy w dziejowym stosunku.*

Prace te świadczą, że mimo pewnego rozpraszania zainteresowań historiografia polska przyczyniła się też niemało do rozwoju słowianoznawstwa polskiego w ciągu międzywojennego dwudziestolecia.

Tadeusz Lehr-Spławiński

DO REDAKTORA „TWÓRCZOŚCI"

W związku z wierszem J. I. Kraszewskiego pt. *Ojczyzna,* ogłoszonym w 60-lecie zgonu pisarza w *Twórczości* (nr 6, czerwiec 1947) — należy uwagę tekstologiczną wydawcy, K. W. Zawodzińskiego, uzupełnić paroma szczegółami wydawniczymi. Pierwodruk (według K. W. Z.) wiersza w *Nowej Reformie* z dnia 15. 7. 1916 zaopatrzono przypiskiem „Ze zbiorów rękopiśmiennych p. H. K.". Fakt ten skłonił wydawcę do ponownego ogłoszenia wiersza, jako nieznanego, z zachowanego z tych czasów wycinka — tymczasem tekst *Nowej Reformy* nie jest pierwodrukiem. Wiersz ten w identycznej prawie postaci znajduje się w trzecim, pomnożonym wydaniu *Poezji* Kraszewskiego (Lwów 1888, Gubrynowicz i Schmidt, str. 314—315). Nosi on tam tytuł *Do * * ** i zaopatrzony jest w datę **1862.** We wstępie do *Poezji* czytamy, iż Kraszewski w r. 1883 dorobek swój poetycki złożył wymienionej firmie wydawniczej, obiecując go uzupełnić utworami rozproszonymi po czasopismach. Różne przeszkody, głównie uwięzienie, nie pozwoliły mu obietnicy dotrzymać. Na wezwanie Kraszewskiego pracę tę wykonał Władysław Bełza, który tom istotnie uzupełnił rozproszonymi wierszami (str. 290—342), dołączając na końcu *Dodatki,* obejmujące głównie ostatnie wiersze Kraszewskiego (str. 345—349). Wiersz *Do * * *** [= *Ojczyzna*] znalazł się w części obejmującej wiersze z czasopism. Tekst w *Twórczości* jest więc czwartą edycją tego wiersza. — W r. 1912 K. Łozińska wydała *Nigdzie nieurukowane poezje i urywki prozą z teki pośmiertnej J. I. Kraszewskiego* (Warszawa 1912, Wyd. *Bluszczu,* stron 138). *Inedita* te mają charakter osobisty. „Znalezione w tece pośmiertnej, nie były przeznaczone do druku, gdyż autor *Starej baśni* zbyt skromnym był, aby chciał „sobą" zajmować ogół — nie wszystkie też są jednakiej wartości artystycznej — przemawiają jednak tak żywo do czytelnika, tak jasno rysują postać wielkiego pisarza...", że i o nich warto wspomnieć, przypominając Kraszewskiego — poetę.

Ludwik Brożek

Naklejka na okładce przedstawia fragment obrazu Michała Płońskiego (1782—1813) „Latarnia magiczna". Obraz jest własnością Muzeum Narodowego w Budapeszcie.

WYKAZ TREŚCI

Str.

MARIA PAWLIKOWSKA-JASNORZEWSKA: Black-out Europy 5
KONSTANTY ILDEFONS GAŁCZYŃSKI: Liryka 6
KAZIMIERZ WYKA: Podróż do krainy nieprawdopodobieństwa 7
RENÉ HUYGHES: Czas absurdu 41
MICHEL GRINBERG-VINAVERT: Amerykański styl życia 56
BRUNO E. WERNER: Sztuka w katakumbach 71

SPRAWOZDANIA

KAZIMIERZ KOŹNIEWSKI: Dorobek pisarski Jana Dobraczyńskiego 81
KAROL W. ZAWODZIŃSKI: Nowa książka o wierszu polskim 92
STEFAN LICHAŃSKI: Klasyk neosecesji 100
„ „ W kręgu szkoły warszawskiej 102
WOJCIECH NATANSON: „Ty także będziesz Szekspirem” 104

NOTY

HELENA BLUMÓWNA: Salon Ogólnopolski w Poznaniu 107
KORESPONDENCJA 117

SPIS TREŚCI

MIESIĘCZNIKA „TWÓRCZOŚĆ“ ZA III KWARTAŁ 1947

(LIPIEC—WRZESIEŃ)

(cyfry rzymskie oznaczają zeszyt, cyfry arabskie stronicę)

PROZA

BOGUSZEWSKA HELENA: Na Kowel czy na Brześć . . . . . VII-VIII, 5
WYSOCKI ALFRED: Trzy spotkania z Reymontem . . . . . VII-VIII, 41

DRAMAT

CAMUS ALBERT: Kaligula (akt I i II) . . . . . VII-VIII, 17

POEZJA

GAŁCZYŃSKI KONSTANTY ILDEFONS: Liryka . . . . . IX, 6
PAWLIKOWSKA-JASNORZEWSKA MARIA: Black-out Europy . . IX, 5
RÓŻEWICZ TADEUSZ: Drzewo z żalu . . . . . VII-VIII, 39
„ „ Widzę szalonych . . . . . VII-VIII, 39
„ „ Zabawa w konie . . . . . VII-VIII, 40
WŁODEK ADAM: Dopowiedziane . . . . . VII-VIII, 66
WYGODZKI STANISŁAW: Do przyszłego . . . . . VII-VIII, 64
„ „ Kamionka . . . . . VII-VIII, 62
„ „ Lokomotywa . . . . . VII-VIII, 64
„ „ Profil . . . . . VII-VIII, 66

ANKIETA: JAK OCENIAM LITERATURĘ DWUDZIESTOLECIA?

BRATNY ROMAN . . . . . VII-VIII, 102
MIŁOSZ CZESŁAW . . . . . VII-VIII, 106
NATANSON WOJCIECH . . . . . VII-VIII, 112
ZAWIEYSKI JERZY . . . . . VII-VIII, 117

ROZPRAWY

HUYGHES RENÉ: Czas absurdu . . . . . IX, 41
KRZYŻANOWSKI JULIAN: O twórczości Emila Zegadłowicza . . . VII-VIII, 69
WOLFF JERZY: Pierre Bonnard (1867—1945) . . . . . VII-VIII, 91
WYKA KAZIMIERZ: Podróż do krainy nieprawdopodobieństw . . . IX, 7

SPRAWOZDANIA, ARTYKUŁY, NOTY

BLUMÓWNA HELENA: Salon Ogólnopolski w Poznaniu . . . . . IX, 107
BROSZKIEWICZ JERZY: Książki o Szymanowskim („Spotkania z Szymanowskim” J. Iwaszkiewicza i „Wspomnienia o Karolu Szymanowskim” J. M. Rytarda) . . . . . VII-VIII, 133

BROŻEK LUDWIK: Do redaktora „Twórczości" . . . . . IX, 117
DÜRR-DURSKI JAN: Tadeusz Zabłocki spod przemalowań biograficznych VII-VIII, 85
GRINBERG-VINAVERT MICHEL: Amerykański styl życia . . . . IX, 56
KOŁODZIEJCZYK STANISŁAW JULIUSZ: Droga poety („Wiersze wybrane" A. Ważyka) . . . . . VII-VIII, 122
KOŹNIEWSKI KAZIMIERZ: Dorobek pisarski Jana Dobraczyńskiego . IX, 81
KULICZKOWSKA KRYSTYNA: Liryka Broniewskiego („Drzewo rozpaczające" i „Bagnet na broń") . . . . . VII-VIII, 129
KULICZKOWSKA KRYSTYNA: O wielką literaturę dla małych . . . VII-VIII, 136
LEHR-SPŁAWIŃSKI TADEUSZ: Do redaktora „Twórczości" . . . IX, 117
LICHAŃSKI STEFAN: Klasyk neosecesji („Obraz człowieka" Br. Kamińskiego) . . . . . IX, 100
LICHAŃSKI STEFAN: W kręgu szkoły warszawskiej („Po trzykroć ziemia" Z. Stolarka) . . . . . IX, 102
MARKIEWICZ HENRYK: Wznowienie „Biblioteki Narodowej" . . . VII-VIII, 144
NATANSON WOJCIECH: Albert Camus . . . . . VII-VIII, 149
„ „ „Ty także będziesz Szekspirem" . . . IX, 104
WERNER BRUNO E.: Sztuka w katakumbach . . . . . IX, 71
WINKLER KONRAD: Wystawy grafików w Krakowie . . . . . VII-VIII, 146
ZAWODZIŃSKI KAROL W.: Nowa książka o wierszu polskim („Podstawy wersyfikacji polskiej" S. Furmanika) . . . . . IX, 92

Wydawca: Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik", Warszawa—Łódź—Kraków.
Redaktor naczelny: Kazimierz Wyka. Sekretarz odpowiedzialny: Karol Kuryluk.
Adres redakcji: Kraków, Basztowa 15, m. 8. Administracji: Wielopole 1.

Cena zeszytu 115 zł + 5 zł. (cegiełka na „Dom Słowa Polskiego"). Prenumerata za III kwartał 1947 200 zł (2 zeszyty), za IV kwartał 1947 300 zł (3 zeszyty), za II półrocze 1947 500 zł.

CZYTELNIK